

Birte Kleine-Benne (Ed.)

DISPOSITIV-ERKUNDUNGEN | EXPLORING DISPOSITIFS

Expanded publication of the conference *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*,
at the Institute of Art History, Ludwig-Maximilians-University Munich, June 28 and 29, 2019.
Further details: https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html

Conference and publication were supported by



Department Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte



Praxisbüro des Depart-
ments Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-
Universität München



Freundeskreis des Instituts
für Kunstgeschichte der
Universität München e. V.



Fachbibliothek Kunstwissenschaften

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de> .

Concept and editing: Birte Kleine-Benne
Proofreading: Susann Kühn
Cover: lia perjovschi, art (diagram from ongoing series 1999–today)
Art design: Anastassia Kostrioukova
Layout and typesetting: Florian Hawemann
Editor: Birte Kleine-Benne

© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH and the authors 2020
All rights reserved.

ISBN 978-3-8325-5197-1
DOI 10.30819/5197

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10
D-12681 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Inhaltsverzeichnis | Table of contents

- 5 Mitteilung | Statement
- 9 Dispositivieren. Eine Annäherung | (Un)Doing the *Dispositif*. A Convergence
Birte Kleine-Benne
- 57 Strategien des Nicht*Sagbaren / Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik.
Elke Bippus
- 81 About the Monolingual Players
Luis Camnitzer
- 91 Systemcheck – nicht Corona ist die Krise. Vom Ende der Anthroposphäre.
Ibou Coulibaly Diop und Thomas Oberender
- 105 Über die soziale Welt sprechen...
Andrea Fraser
- 111 From the Critique of Institutions to an Institution of Critique
Andrea Fraser
- 119 Plea for an Interpretation of the Freedom of Art and the Concept of Art in Conformity with Fundamental Rights | Plädoyer für eine grundrechtskonforme Auslegung der Kunstfreiheit und des Kunstbegriffes
erwin GeheimRat
- 129 Die gleissende Welt: Einführung
Siri Hustvedt
- 137 Drei emotionale Geschichten
Siri Hustvedt
- 153 Enduring Disagreement. What We Can Learn from the Pluralism Debate in Mathematics
Silvia Jonas
- 157 Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren...
Birte Kleine-Benne

- 193 **Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst.
Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein**
Michael Lingner
- 209 **Escape Attempts**
Lucy Lippard
- 227 **The BRAID: Moving Across Dimensions from Representation to Performativity**
Adelheid Mers
- 241 **Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money**
Brian O'Doherty
- 245 **“Censorship now!!”: Destruction and Memory in Art**
Julia Pelta Feldman
- 255 **Philosophy En Route to Reality: A Bumpy Ride**
Adrian Piper
- 271 **ReCoder – Arbeitsnotizen zu einem experimentellen Filmprojekt**
Stefan Römer
- 291 **Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik.**
Thorsten Schneider
- 301 **Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment
zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt**
Ruth Sonderegger
- 317 **Autor*innenbiografien | Biographies of the Authors**

Mitteilung

„Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muss man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muss kartographieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er [Foucault] als ‚Arbeit im Gelände‘ bezeichnet hat.“ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M. 1991, S. 153.

Im Nachklang der von Birte Kleine-Benne an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte, Ende Juni 2019 veranstalteten Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt*. möchten wir wichtige Gedanken unserer Debatte veröffentlichen.

Angesichts der Herausforderungen an offene Gesellschaftsformen durch Anfeindungen gegenüber Pluralität, Differenz(ierung)en und Dekonstruktionen erscheint uns eine erneute Reflexion über die Verantwortlichkeiten von Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie notwendig.

Aus einem historischen Rückbezug auf etablierte künstlerische, kunstgeschichtliche und -theoretische Narrative ergeben sich Forschungsansätze, die auch auf ihre wissenschaftspolitischen Funktionen sowie den gesellschaftlichen Kontext, in dem sie situiert sind, befragt werden sollten.

Daher sprechen wir uns für eine Praxis aus, die sich nicht in bereits vorhandenem Wissen erschöpft, sondern dieses herausfordert, indem sie etablierte normative Wissenspraktiken, Argumentationsstrukturen und Bildrhetoriken neu verhandelt. Dieses Projekt fassen wir in zwei Arbeitshypothesen:

1. Kunsttheorien sollten neu ansetzen, indem sie die Komplexität ihrer institutionellen und disziplinären Rahmungen und ihre performativen Dimensionen mitreflektieren. Dazu sollten die Produktionsverhältnisse, Unsicherheiten und dispositiven wie auch diskursiven Verfasstheiten in den Blick genommen werden, um sich grundlegender Prämissen, Theoreme, Ideologien, Probleme und Institutionen zu vergewissern und so tradierte Begriffe und Unterteilungen in Medien, Gattungen, Materialien, Genres und Stile grundsätzlich neu zu diskutieren.
2. Kunsttheorien sollten ihre eigenen epistemischen Prozesse markieren: Dazu sind ihre Politiken und Ökonomien der Wissensbildungen, ihre Begründungs-, Legitimierungs-, Ausschließungs- und Tradierungsprozesse zu analysieren und ebenso ist anzuerkennen, dass Kunstgeschichte(n) plural produziert werden und folglich selbst ein heterogenes Geflecht aus Operationen und Operatoren sind.

Mitteilung

Hierbei handelt es sich um ein wissenschaftstheoretisch, methodologisch und epistemologisch gleichermaßen komplexes wie herausforderndes Projekt, das die Intensivierung einer kollektiven Diskussion über bestehende disziplinäre Begrenzungen hinweg anregt. Dazu möchten wir interessierte Kolleginnen und Kollegen einladen: Dispositiv-Erkundungen@eyes2k.net

Erste Informationen sind bereits online verfügbar:

https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html

Es folgt eine Veröffentlichung, nicht nur der Tagungsbeiträge, um weitere Diskussionen in Gang zu setzen.

Prof. Dr. Elke Bippus

Kunsttheoretikerin, Kunsthistorikerin, Zürcher Hochschule der Künste

Dr. Silvia Jonas

Philosophin, Munich Center for Mathematical Philosophy, Ludwig-Maximilians-Universität München

Prof. Dr. Birte Kleine-Benne

Kunstwissenschaftlerin, Institut für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München

Prof. h.c. Dr. Stefan Römer

Künstler

Thorsten Schneider

Kunsthistoriker, Leuphana Universität Lüneburg und Institut für Betrachtung

Erwin GeheimRat

Konzeptkünstler / digital, GeheimRat.com

Juni / November 2019

Statement

“Untangling these lines within a social apparatus [*dispositif*] is, in each case, like drawing up a map, doing cartography, surveying unknown landscapes, and this is what he [Foucault] calls ‘working on the ground.’” Gilles Deleuze. What is a Dispositif? in: *Michel Foucault, Philosopher: Essays*. Trans. Timothy Armstrong, New York et al.: Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 159.

As a follow-up to the conference *Exploring dispositifs, today.*, organized by Birte Kleine-Benne for the Institute of Art History at the Ludwig-Maximilians-University Munich in June 2019, we would like to summarise the main ideas that emerged from our debate.

In light of the challenges faced by inclusive social systems due to hostilities against plurality, differences / differentiations and deconstructions, a renewed reflection on the responsibilities of art, art history and art theory appears necessary.

From a retrospective view on the history of established artistic, art-historical and art-theoretical narratives, new research approaches emerge which should also be questioned regarding their function within the field of science policy and the social context in which they are situated.

This is why we advocate for a practice that does not consist solely of already existing knowledge, but challenges it by renegotiating established normative knowledge practices, structures of argumentation and visual rhetorics. We subsume this project into two working hypotheses:

1. Art theories should modify their approach by also reflecting the complexity of their institutional and disciplinary framings and their performative dimensions. For this purpose they should explore the relations of production, the insecurities and the dispositive and discursive constitutions, in order to be able to assure the validity of basic propositions, theorems, ideologies, issues and institutions, and to consequently rediscover the traditional notions and subdivisions in media, art forms, materials, genres and styles.
2. Art theories must mark their own epistemological processes. To this end, their politics and economies of knowledge formation, their processes of substantiation, legitimisation, exclusion and transmission are to be analyzed. It must also be acknowledged that histories of art are pluralistically produced and therefore themselves represent a heterogeneous web of operations and operators.

Statement

This is going to be a scientifically, methodologically and epistemologically complex and challenging project, stimulating the intensification of a collective discussion across disciplinary boundaries. We wish to invite all colleagues who might be interested to contact us at: Exploring-dispositifs@eyes2k.net

Please find some basic info online here:

https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html

A publication not only of the participants' contributions to the conference will follow, with the aim of igniting a broader debate.

Prof. Dr. Elke Bippus

art theorist, art historian, Zurich University of the Arts

Dr. Silvia Jonas

philosopher, Munich Center for Mathematical Philosophy, Ludwig-Maximilians-University Munich

Prof. Dr. Birte Kleine-Benne

researcher of art, Institute of Art History, Ludwig-Maximilians-University Munich

Prof. h.c. Dr. Stefan Römer

artist

Thorsten Schneider

art historian, Leuphana University Lüneburg and Institut für Betrachtung

Erwin GeheimRat

conceptual artist / digital, GeheimRat.com

June / November 2019

Dispositivieren. Eine Annäherung

Vorbemerkungen

Die vorliegende erweiterte Publikation *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs* der beinahe gleichnamigen Tagung im Sommer 2019¹ versammelt Texte unterschiedlicher Autor*innen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven, in unterschiedlichen Sprachen und aus unterschiedlichen Entstehungsjahren dem Thema des Dispositivs nähern *und* den Prozess des Dispositivierens praktizieren.

Die Vorträge der Referent*innen der Tagung wurden im Prozess ihrer Verschriftlichung für die Publikation zu entweder vertiefenden oder zu neuen Texten. Sie wurden im Verlauf des Publikationsprozesses mit Texten von Autor*innen kombiniert, die ebenfalls zum Thema der Dispositive arbeiten und mit ihren aktuellen Forschungen zu deren Erkundungen ihren Beitrag leisten. Diese Kombination wurde wiederum ergänzt mit Texten, die bereits signifikante Vorarbeiten geleistet haben, um das Thema der Dispositiv-Erkundungen überhaupt benennen und umreißen zu können. Die älteren Texte dienen damit der Kontextualisierung der aktuell verfassten, die neuen Texte zur Aktualisierung und Weiterführung der älteren und die fehlenden Texte der Unabschließbarkeit des Dispositivierens. Hieraus ergibt sich der vorliegende Sammelband aus neu verfassten und bereits existierenden, aus schon publizierten und noch unveröffentlichten, aus deutsch- und englischsprachigen Texten, die in alphabetischer Reihenfolge ihrer Autor*innen geordnet sind, um inhaltlich eine möglichst indifferente Ordnung vorzunehmen.

Anfänglich als eine Veröffentlichung der Vorträge der Referent*innen geplant, entwickelte sich das Publikationsvorhaben im Arbeitsprozess zu einer umfangreicheren Textsammlung, die sich mit dem Thema, der Praxis und der Praktik der Dispositiv-Erkundungen befasst. Die Entscheidung, die Publikation zu erweitern, war auch durch ein Abschlusspapier der Tagung motiviert: In diesem sprechen sich die Tagungsteilnehmer*innen im Konsens dafür aus, die etablierten normativen Wissenspraktiken, Argumentationsstrukturen und Bildrhetoriken neu zu verhandeln. Zwei Arbeitshypothesen soll(t)en für dieses Vorhaben vorausgesetzt sein: Erstens, dass Kunsttheorien neu ansetzen, indem sie die Komplexität ihrer institutionellen und disziplinären Rahmungen und ihre performativen Dimensionen mitreflektieren; zweitens, dass Kunsttheorien ihre eigenen epistemischen Prozesse markieren. Dieses wissenschaftstheoretisch, methodologisch und epistemologisch gleichermaßen komplexe wie her-

¹ *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, 28. und 29. Juni 2019, weitere Informationen zur Tagung: https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html [Abruf: 05.10.2020].

ausfordernde Projekt, das Diskussionen über bestehende disziplinäre Begrenzungen hinweg anzuregen und zu intensivieren versucht, legt mit der Publikation nun die erste Erarbeitung vor. Dass es sich dabei um einen Sammelband handelt, der kumulativ Texte aus unterschiedlichen Entstehungsjahren zusammenführt und das Thema in verschiedenen Sprachen und Perspektiven sowohl bildet als auch durchquert, ist der Prämisse geschuldet, dass das Thema einer komplexen, kontextuellen, dynamischen und nie endenden Auffaltung bedarf.

„Arbeit im Gelände“

„Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muss man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muss kartographieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er [Foucault] als ‚Arbeit im Gelände‘ bezeichnet hat“², formulierte Gilles Deleuze 1988. Mit der vorliegenden Publikation soll ein kartographierendes Aus- und Vermessen eines komplexen, verzweigten, unübersichtlichen, zum Teil auch uneinsichtigen und übercodierten Geländes geleistet werden. Als Effekt könn(t)en fortgesetzte Klärungen von Begriffen, Konzepten und Operationsweisen stattfinden, die hier im Folgenden kurz skizziert werden sollen:

Erstens: Wie entsteht, funktioniert, institutionalisiert und demontiert sich ein *Dispositiv*? Hierfür ist eine erste Orientierung durch Michel Foucaults Untersuchungen ab 1977 für ein dynamisches und strategisch funktionierendes Netz vielgestaltiger Elemente möglich.³ Zunächst macht der Begriff des Dispositivs komplexe Situationen beobachtbar, in die dynamische Prozeduren, Operativitäten, Temporalitäten und strategische Ausrichtungen ein-

² Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M. 1991, S. 153–162, hier S. 153.

³ „Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Massnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich mit dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. [...] Kurz gesagt gibt es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein kann. Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119f. Einen an Foucault anschließenden und erweiterten Dispositivbegriff schlägt Gilles Deleuze vor, der die Dynamik und Ereignishaftigkeit innerhalb von Dispositiven perspektiviert, vgl. Deleuze 1991 (wie Anm. 2), S. 153–162. Giorgio Agamben schlägt vor, den Kontext Foucaultscher Philologie zu verlassen und einen neuen, verallgemeinernden Zusammenhang herzustellen: „Als Dispositiv bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern. Also nicht nur die Gefängnisse, die Irrenanstalten, das Panoptikum, die Schulen, die Beichte, die Fabriken, die Disziplinen, die juristischen Maßnahmen etc., deren Zusammenhang mit der Macht in gewissem Sinne offensichtlich sind, sondern auch der Federhalter, die Schrift, die Literatur, die Philosophie, die Landwirtschaft, die Zigarette, die Schifffahrt, die Computer, die Mobiltelefone und – warum nicht – die Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist [...]“ Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich und Berlin 2008, S. 26.

gespeist sind. Weiterhin nimmt er nonessentialistisch eine Entwesentlichung zugunsten von Performativitäten, Streuungen und Transformierbarkeiten vor⁴ und lässt nondualistisch denken. Da er nicht von einer, von der gegebenen Realität ausgeht, sondern von nicht konstanten, vielheitlichen und variablen, bedeutungszuweisenden Wechselwirkungen etwa zwischen Wissen, Macht und Wahrheit, ist er damit zeitlich und räumlich begrenzt, also kontextuell zu denken. Mit dem Begriff des Dispositivs, der Effekt methodisch dezentrierender Anliegen ist, kann, zusammengefasst, nondualistisch und antireduktionistisch, relational und komplex, diagnostisch und historisch geforscht werden⁵.

Zweitens: Wie funktioniert ein *Regime* und wie der Wechsel von Regimes? Hierfür ist eine erste Orientierung an Jacques Rancières Untersuchungen möglich, der ein lineares und historisches Entwicklungsmodell der „Identifizierung, dessen, was wir *Kunst* nennen“⁶ entwarf. Rancière sieht seit 1750 (im Anschluss an zwei, innerhalb der westlichen Tradition existierenden Regimes) eine für Kunstwerke charakteristische sinnliche Seinsweise in den Vordergrund treten und bezeichnet dieses Regime als *ästhetisches Regime*.⁷ Den Begriff des Dispositivs mit dem des Regimes der Ästhetik zusammenzuschließen und füreinander nutzbar zu machen⁸, ermöglicht zum einen, die „Ästhetik als Dispositiv“⁹ zu denken, zum

4 Vgl. hierzu Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro: Vorwort, in: diess. (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich 2012, S. 7–12, hier S. 8.

5 Zu konkreten Vorschlägen einer Analyseverfahren von Diskursen und Dispositiven unter dem Vorbehalt, ob Diskurse und Dispositive analysiert werden können, vgl. Siegfried Jäger: Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Rainer Keller u. a. (Hg.): *Theorien und Methoden (Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1), Opladen 2001, S. 81–112.

6 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 36.

7 Rancière unterscheidet drei Regime der Kunst: das ästhetische Regime, das sich mit der Autonomie der Künste durchsetzt, folgt auf das repräsentationale Regime, in dem Kunst im Hinblick auf die Nachahmung der Wirklichkeit beurteilt wird. Im ethischen Regime der Kunst, das Platon etabliert, werden Bilder im Hinblick darauf beurteilt, wie sie „das ethos, also die Seinsweise der Individuen und der Kollektive“ bestimmen. Ebd., S. 37. Seit etwa 1750 tritt eine für Kunstwerke charakteristische sinnliche Seinsweise in den Vordergrund. Das ästhetische Regime identifiziert die Kunst als Kunst, befreie diese Kunst von bisher wirksamen spezifischen Regeln und Hierarchien wie von der bisher dienlichen Rolle und begründe damit die Autonomie von Kunst. „Dieses Regime qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus.“ Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, hg. v. Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008, S. 40f.

8 Vgl. hierzu auch Tim Zumhof: Das Dispositiv der Kunst. Zur institutionellen Struktur der Kunst im Anschluss an Michel Foucault, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 59, 2014, H. 2, S. 235–245: „[...] wird die These entfaltet, dass sich Kunst mit Foucaults Dispositivbegriff als ein Konglomerat von Institutionen, Praktiken und Subjektivierungsformen beschreiben lässt, das die konstitutiven Bedingungen hervorbringt, nach denen Dinge und Tätigkeiten erst als Kunst in Erscheinung treten und Individuen sich erst entsprechend als Künstler, Kunstvermittler oder Kunstbetrachter verstehen können.“ S. 235. „Eine dispositivanalytische Perspektive auf das Phänomen der Kunst fragt also, welche Qualifikationen, Gesten, Umstände, Verhaltensweisen und Zeichen nötig und zulässig seien sowie welche Strategien eingesetzt werden, um Gegenständen oder Tätigkeiten einen künstlerischen Status zuzuweisen oder zu verhindern, dass ein Gegenstand oder eine Tätigkeit als Kunstwerk betrachtet wird.“ Ebd., S. 245.

9 „[...] die Rede vom ästhetischen Dispositiv bestimmt Ästhetik als ein Ensemble von diskursiven Praktiken, die über die Änderungen der Weisen sinnlicher Erfahrung nachdenken bzw. kennzeichnen, wie wir wahrnehmen oder wie wir affiziert werden.“ Bippus, Huber und Nigro 2012 (wie Anm. 4), S. 9.

anderen nach Zusammenhängen zwischen einer veränderte Dispositivlage und einer Ablösung der Hegemonie des ästhetischen Regimes zu fragen. Dies betrifft aktuell insbesondere die Regime-Logik einer strategisch repräsentationalen Ausrichtung und seine Als-ob¹⁰-Regeln, die angesichts zeitgenössischer Kunstpraktiken außer Kraft gesetzt zu sein scheinen. Es lockt, in dem Modus Rancières ein nächstes, ein viertes Regime anzuordnen und damit eine konsistente, kohärente, kausale und lineare Geschichte zu erzählen. Allerdings können aktuelle Beobachtungen zum gegenwärtigen Regime nur schwer in Rancières lineare, konsistente, chronologisch erzählte Geschichte eingeordnet werden.

Drittens: Welche Effekte erzielt der Einsatz des *Singulars* für Begriffe wie *das* Dispositiv und *das* Regime? Mit welchen Effekten ist zu rechnen, wenn von *der* Kunst und *dem* Kunstregime die Rede ist? Was setzt die Homogenisierung und Singularisierung von Konzepten und Begriffen in Gang, wie sie beispielsweise die Erfindung des universell behaupteten, aber eurozentristisch aufgestellten Kollektivsingulars *Kunst* durchlaufen hat? Welche disziplinären und historischen Verstrickungen existieren zwischen Kunst und Ästhetik, Kunstphilosophie und Kunstkritik, für deren Begriffe und Gegenstände das 18. Jahrhundert prägend war¹¹ und die seither bei aller theoretischer Vielfalt normativ und regulativ im Singular im Einsatz sind? Und in welchem Zusammenhang steht dies mit der Erfindung von kreativem Genius und künstlerischer Expression, die als Gründungsprinzipien der Ästhetik gelten: „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.“¹² Zu ergänzen wären die Konzepte Schaffenskraft, Urheberschaft, Originalität, Ursprungsnähe, Echtheit und Intention, ebenso biografistische, werkphilologische und autorenpoetische Methoden und wiederum hiermit verbundene Medien und Institutionen. Die Erzählungen von Autonomie, Emanzipation, Aufklärung und Vernunft wären mit den Kategorien race, class, gender und ability sowie den Verflechtungen von europäischer Ästhetik, Kunstgeschichte, Kolonialität und Kapitalismus anzureichern¹³ und, wie kürzlich von Ariella Aïsha Azoulay in einer onto-epistemologischen Untersuchung vorgelegt, mit imperialen Denkweisen in Form von Museensammlungen, Archiven, Souveränitäts- und Menschenrechtsvorstellungen in einen Zusammenhang zu bringen¹⁴. Damit wäre auch fortgesetzt zu fragen, mit welchen Verstrickungen wir es in der (Kunst-)Geschichtsschreibung zu tun haben, wenn der voraussetzungsreiche und verkürzte Kollektivsingular Kunst *nicht* problematisiert und historisiert wird? Azoulay nennt Ausschlüsse und Aufspaltungen einen

¹⁰ Rancière 2008 (wie Anm. 7), S. 27.

¹¹ Vgl. hierzu Paul Oskar Kristeller: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II), in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 13, 1952, H. 1, S. 17–46, <http://www.jstor.org/stable/2707724> [Abruf: 05.10.2020].

¹² Giorgio Agamben: *The Man Without Content*, Stanford 1999, S. 44.

¹³ Vgl. Ruth Sonderegger: Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik, Vortrag vom 08.12.2016, FernUniversität in Hagen, <https://fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml> [Abruf: 05.10.2020].

¹⁴ Vgl. Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London und New York 2019.

„imperial shutter“¹⁵, einen imperialen Verschluss – hierfür inspirierte sie epistemologisch die Technik des Kameraverschlusses („camera shutter“) als eine gleichzeitig stattfindende Ein- und Ausschlussoperation. Deleuze jedenfalls warnte für Dispositive, Universalien nicht zurückzuweisen und Variationen zu übersehen.¹⁶

Viertens: Warum, wie, wozu, wann, für oder auch gegen wen finden wessen *Einigungsprozesse* statt, so dass im Effekt auch von einem *wir* die Rede sein kann? Einigt das Regime? ... das Dispositiv? ... die Autorität des Kanons? ... die Hegemonie? ... das Narrativ? ... die Disziplin/-ierung Kunstgeschichte? Wer ist dabei *wir*? Und wann, auf welche Weisen und zu welchem Zweck einigen wir uns nicht? Einigen Legitimierungs-, Ausschließungs-, Wahrheits- und Machtprozeduren, wie unter anderem Foucault zu ihnen ausgeführt hat¹⁷, und sind auch sie es, die Einigungen und Übereinkünfte durchkreuzen, Aushandlungen beenden oder Abwehr, Konkurrenzen und Konflikte hervorrufen? In welcher Verbindung stehen Einigungsdynamiken mit der großen Erzählung von Eindeutigkeit, Konsensus, der erzählbaren Erzählung, Vernunft, Kausalität, Sichtbarkeit, Begreifbarkeit und Begreiflichkeit, der täglich durch Wissenschaftspraxen eingeforderten Plausibilität, Kohärenz und Konsistenz? Und welche Rolle spielt in diesem Gefüge die Erzählung einer ebenfalls singulären Realität, die als ein kontingenzbewältigendes, evidenzzeugendes, manifestierendes Vereindeutigungs- und Feststellungsverfahren wirksam ist, dessen Konstruktionscharakter als solcher nicht in Erscheinung treten darf? Mit diesen Fragen geht ein Begründungsbedarf von Zugehörigkeiten und Anerkennungen einher.

Fünftens: Worüber sprechen wir? Worüber können wir sprechen? Und was ist mit dem „*Ungesagten*“, das Foucaults Definition zufolge neben dem „Gesagten“ das Dispositiv umfasst?¹⁸ Was ist mit dem Unsagbaren? Dem Unausprechlichen? Oder auch dem Nichtvernehmbaren? Dem Nichtwahrnehmbaren, dem Nichtsichtbaren, Nichthörbaren, Nichtfühlbaren? Wer spricht, über wen wird gesprochen und wem wird zugehört? Wer hat Chancen neuzuerzählen? Sind diese Differenzierungen hilfreich, wirksamen Dispositivlogiken auf die Spur zu kommen? Wäre damit bestimmbar, was als Kunst gilt und was nicht, was als Kunst zu wissen ist und was nicht, was als Kunst zu denken ist und was nicht – und daraus folgend, was auszustellen, zu archivieren, zu thematisieren, zu fördern, zu erwerben und zu handeln ist und was nicht? Dispositive totalisieren sich allerdings, so Deleuze, nicht konsistent, lückenlos und widerspruchsfrei, „Riss-, Spalt- und Bruchlinien“ würden Möglichkeiten unterschiedlicher Praxen der Aneignung oder auch der Umdeutung bieten.¹⁹

¹⁵ „Thinking about imperial violence in terms of a camera shutter means grasping its particular brevity and the spectrum of its rapidity. It means understanding how this brief operation can transform an individual rooted in her life-world into a refugee, a looted object into a work of art, a whole shared world into a thing of the past, and the past itself into a separate time zone, a tense that lies apart from both present and future.“ Ebd., S. 6.

¹⁶ Vgl. Deleuze 1991 (wie Anm. 2), S. 157.

¹⁷ Vgl. u. a. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1991.

¹⁸ Vgl. Foucault 1978 (wie Anm. 3), S. 120.

¹⁹ Vgl. Deleuze 1991 (wie Anm. 2), S. 157.

Foucaults Unterscheidung würde damit eine nur scheinbar einfachere Handhabung in Aussicht stellen; die Gegenüberstellung „Gesagtes“ und „Ungesagtes“ würde durch Risse, Spalten und Brüche porös, labil, prekär, widersprüchlich und gleichermaßen plural, uneindeutig und produktiv. Können womöglich gerade Risse, Spalten und Brüche Auskunft zu den Auslassungen, Verboten, Privilegien, Ideologien und blinden Flecken geben, die in der [sic] Kunst existieren? Warum aber, so wäre weiter zu fragen, werden gerade Risse, Spalten und Brüche, die, obwohl wir uns [sic] für die [sic] Kunst auf Erzählungen von Ungehorsam, Regelverstößen, Verunsicherungen und Deregulierungen geeinigt haben, so nachlässig in den Blick genommen? Erschwert womöglich gerade die dispositive Verfasstheit von Kunst [sic] die Analyse deren dispositiver Verfasstheit, also „der Elemente des Dispositivs“ und des „Netz[es], das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“ wie dessen „vorwiegend strategische Funktion“²⁰? Werden hier epistemisch Unsichtbarkeiten produziert und mit sprachlichen, logischen und methodischen Schwierigkeiten ausgestattet?

Sechstens: Im Anschluss an die bisherigen Erforschungen von Disziplinen und Disziplinarmassnahmen, Macht- und Kontrollprozeduren würde es sich daher nicht nur lohnen, sondern wäre längst überfällig, die *Kunstgeschichte* selbst als einen Operator in dem Feld der Kräfteverhältnisse stärker in den Blick zu nehmen und dessen Operationsweisen zu untersuchen. Dabei handelte es sich um Prämissen, Ideologien, immanente Begriffs- und Identitätspolitik, um habituelle Performativitäten und Wissensmächte sowie um die Geschichten, die mit den Begriffen mitlaufen. Erste Angebote liegen schon vor: Die Kunstgeschichte ließe sich, so schlägt Carl Einstein in den 1930er Jahren vor, als eine Vereinfachungs- und Vereinheitlichungstechnik zum Zweck des leichteren Begreifens deuten²¹; oder sie wäre mit Arnold Hauser in den 1960er Jahren als eine Größe im Prozess der „Veranstaltung“ zur Sicherung von Kontinuität und Fortbestand zu begreifen²². Mit Foucault wäre sie wie andere Fachdisziplinen zur Diskursbändigung und -durchsetzung im Einsatz²³, und hierzu zählen beispielsweise die Tabuisierung von Gegenständen, das bevorzugte Recht des sprechenden Subjekts, die praktizierten Grenzziehungen und Verwerfungen und die Gegensatzbildung zwischen dem Wahren und dem Falschen²⁴. Weitere Forschungen, wie etwa die (multi-)disziplinäre, (inter-)methodische und (hyper-)mediale Collagetechnik Aby Warburgs, die zu Dekonstruktionen von narrativen, motivischen, genieästhetischen und diskursiven Ordnungen führt(e), leisteten für die Dekonstruktion der Mechanismen von sogenannten Normalitäten und eigentlichen Normativitäten wichtige Vorarbeiten, sodass Viktoria Schmidt-Linsenhoff ihr Bedauern über den aktuellen Verlust des hohen Selbst-/Reflexionsniveaus der Kunstgeschichtsforschung in den 1920er Jahren

²⁰ Foucault 1978 (wie Anm. 3), S. 120.

²¹ Vgl. Carl Einstein: Thesen zum *Handbuch der Kunst*, 1930er Jahre, Akademie der Künste Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 244_007.

²² Vgl. Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964, S. 105.

²³ Vgl. Foucault 1991 (wie Anm. 17). Vgl. auch ders.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981.

²⁴ Vgl. Foucault 1991 (wie Anm. 17), S. 11ff.

äussern konnte²⁵. Mit den Methoden und Theorien des 20. Jahrhunderts, dem Formalismus, der Ikonologie und dem Strukturalismus, wurden bereits Vorbereitungen getroffen²⁶, um rekursive, selbstreferenzielle, wiedereinführende Operationen vorzunehmen und damit auch kunsthistoriologisch reflektierend zu arbeiten. Damit ist eine Kunsthistoriologie angestoßen, die eine umfassende, systematische und systematisierende, institutionskritische Erforschung der Kunstgeschichte und ihrer disziplinären, diskursiven und auch habituellen Praktiken und Praxen vornehmen könnte. Ein scheinbar homogenes Hauptnarrativ mit scheinbar eindeutigen und stabilen Epistemen einer einzigen, hegemonialen und exklusiven Kunstgeschichte, die Motive wie Fortschritt, Innovation und Oberfläche betont und damit immanent modern bleibt, ist angesichts der Vielzahl pluraler Ansätze und instantan koexistierender Episteme ohnehin längst aufgebrochen.

Siebens: Handelt es sich hierbei um *Kritik*? Um Fachkritik? Kanonkritik? Wissenschaftskritik? Diskurskritik? Allgemein und grundsätzlich gefragt: Welche und wessen Kritik, warum und wozu, wie, wo, wann und durch wen findet Kritik statt? ... Kritik, die nach Dirk Baecker basaler Modus nachgerade der Moderne sei, in der wir uns nun nicht mehr aufhalten²⁷, in einem Zeitalter, das nach Jean-Luc Nancy in negierender Bezugnahme auf Kant nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik sei²⁸. Judith Butlers Lesweise der Pointe Foucaults, Kritik sei die „Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“²⁹, schlägt vor, Kritik als eine Praxis zu denken, die gerade nicht be- oder verurteilt und damit als ein raffiniertes Regulierungs- und Durchsetzungsverfahren von Normativen zu beschreiben wäre, sondern im Gegenteil, „die das Urteil aussetzt“, da Kritik die Bedingungen prüfend klärt und noch dazu ihr eigenes kriteriologisches System im Blick behält³⁰. Hierbei könnte es sich bereits um eine mögliche Antwort auf Armen Avanesian handeln, der Kritik wirklos als „äußer-

²⁵ Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Postkolonialismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 348–352, hier S. 351.

²⁶ Vgl. hierzu auch Wolfgang Kemps Einordnungen: „Die Wissenschaftler jedoch halfen sich, indem sie das alte Anhäufen und Sammeln aufgaben und das bis dato entstandene Übermaß durch Modelle, Muster, Gesetze und Grundbegriffe radikal bändigten.“ Kemp führt im Detail aus: „Bei Wölfflin lief das Ganze auf die berühmten fünfmal zwei Grundbegriffe hinaus, bei dem Wiener Kollegen Alois Riegl auf ‚haptisch-optisch‘ sowie auf innere und äußere Einheit, bei August Schmarsow in Leipzig auf Rhythmus. Letzterer analysierte mit Hilfe dieses Gestaltungsprinzips die strukturelle Vielfalt mittelalterlicher Kirchen, während Riegl Produktionen des Kunsthandwerks wie Fibeln oder Teppiche beziehungsweise Standardaufgaben der Malerei wie Gruppenbilder begrifflich ordnete.“ Wolfgang Kemp: Die Erfindung des Homeoffice, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.04.2020, Nr. 78, S. N3.

²⁷ Vgl. Dirk Baecker: Wahr ist nur, dass alles falsch ist: Zur Kritik in der nächsten Gesellschaft, in: Kolja Möller und Jasmin Siri (Hg.): *Systemtheorie und Gesellschaftskritik. Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*, Bielefeld 2016, S. 223–242.

²⁸ Vgl. Jean-Luc Nancys Vortrag am 28.01.2016, im Berliner HAU Hebbel am Ufer: *Unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik*, mit dessen Titel sich Nancy an Kants Satz aus der Vorrede der *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 orientierte und diesen umkehrte. Vgl. auch die Mitschrift des Vortrags: Birte Kleine-Benne: Was ist Kritik?, Teil x+1, in: *artlabor*, 01.02.2016, <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2146> [Abruf: 05.10.2020].

²⁹ Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12.

³⁰ Vgl. Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: *transversal* 05.2001, <https://transversal.at/transversal/0806/butler/de> [Abruf: 05.10.2020].

liche Kosmetik³¹ kritisiert, angesichts der heutigen bevorzugten Praktizierung sowohl des nur rein negativen Charakters von Kritik „die Krise [kriegt]“³² und anprangert, dass Kritik in die Machtverhältnisse verstrickt sei, indem sie unter anderem latenten Normen zur Wirksamkeit ver helfe, dass sie lediglich „das Kritisierte ebenso wie den Kritisierenden“³³ legitimiere und damit nobilitiere, dass sie dabei und dadurch keinerlei Transformationen bewerkstelle, nicht einmal ihrer Normen, dass diese Kraft in den letzten Jahrzehnten „mit aller institutioneller Macht ausgetrieben wurde“³⁴. „Und trotzdem“, so Avanesian, würde „weitergemacht wie bisher, als ob es kein Gestern gäbe – und sicher wird es so kein anderes Morgen geben.“³⁵ Dieses prognostizierte Morgen würde, so wäre Avanesian zu antworten, nicht eintreten, wenn wir das Urteil aussetzten und uns auf die Suche nach den Bedingungen machten, wenn wir Kritik mit Foucault als eine „Entunterwerfung“³⁶ etwa gegenüber Regierenden, Gesetzen und autoritären Wahrheiten (zu konkretisieren wäre mit Traditionen, Werten, Gewohnheiten, Konventionen, Überlieferungen, Evidenzen, Realitäten) praktizierten. Dann würde Kritik als eine Operation der prüfenden Beobachtung von (eigenen) Operationen praktiziert, und weiter mit Butler: „Könnte es nicht sein, dass Kritik eben jene Revolution auf der Ebene des Verfahrens ist, ohne die wir das Recht auf Dissens oder die Teilhabe an Legitimationsprozessen nicht sichern können?“³⁷

Achtens: In welchen Relationen stehen diese bisherigen Themenfelder – Dispositiv, Regime, Kunstregime, Einigungen, Ungesagtes, Kunstgeschichte und Kritik – zur *Digitalisierung*, von der behauptet wird, dass sie einen Epochenwechsel markiere?³⁸ „Heute erleben wir den Übergang von einer schriftlichen zu einer cyberoralen und von einer organischen zu einer digitalen Gesellschaft, aber auch von einer industriellen zu einer immateriellen Ökonomie, von einer Form der disziplinarischen und architektonischen Kontrolle zu mikroprothetischen und medial-kybernetischen Kontrollformen.“³⁹ Die kybernetischen Maschinen, die Black Boxes algorithmischer Gourvernamentalität, die neuen Steuerungs-, Überwachungs- und Kontrolltechniken, der Datenkolonialismus, die Diskriminierungen bei Datenerhebungen und Datenermittlungen stellen uns vor die Herausforderung, tradierte Kategorien mit den großen Bezeichnungen wie Natur, Kultur, Technik, Mensch und

31 Armen Avanesian: *Überschrift. Ethik des Wissens. Poetik der Existenz*, Berlin 2015, S. 40.

32 Ebd., S. 24.

33 Ebd., S. 33.

34 Ebd., S. 37.

35 Ebd., S. 33.

36 Foucault 1992 (wie Anm. 29), S. 15.

37 Judith Butler: *Kritik, Dissens, Disziplinarität*, Zürich 2011, S. 56.

38 Vgl. u. a. Birte Kleine-Benne: „We'll need to rethink a few things...“ Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 48, 2020, H. 1, S. 27–38. Vgl. auch Dirk Baecker: *4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Berlin 2018.

39 Paul B. Preciado: Vom Virus lernen, 07.04.2020, <https://www.hebbel-am-ufer.de/hau3000/vom-virus-lernen> [Abruf: 05.10.2020]. Vgl. auch ders.: Learning from the Virus, in: *Artforum*, Bd. 58, Mai/ Juni 2020, H. 9, <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823> [Abruf: 05.10.2020].

Gesellschaft⁴⁰ zu be- und überarbeiten. Sie geben uns aber auch die Gelegenheit, unsere aktuellen Lagen zu ihrer Beschreibung und Beobachtung wieder in Fragen zu übersetzen, auf die wir neue Antworten suchen können.⁴¹ Hier schließt sich eine Schwierigkeit an, die den Begriff der Digitalität umfasst, der, ob inflationär, kulturpessimistisch, futuristisch, dystopisch, technisch oder euphemistisch eingesetzt, eine Unschärfe mit sich führt, die zu Konfusionen und Verunklarungen oder auch zu Verblendungen und Ideologisierung führt⁴² – übrigens analog zu dem Umgang der EKMRZ-Giganten⁴³ mit Algorithmen, Soft- und Hardware. Lagern hier womöglich Gründe für stagnierende Begriffs-, Kategorien- und Methodenprüfungen, die wiederum für retrospektive Neuentdeckungen (etwa das Bild, das große Gemälde, der intentionale Künstler, Motive wie Kraft und Energie) verantwortlich sein könnten? Oder sind wir womöglich nie postmodern gewesen?

Neuntens: Die Zeitlinie des epochalen Umbruchs von der modernen zur digitalen Gesellschaft wird durch weitere, anders und kürzer getaktete *Linien* multipliziert, gequert und gestört, so dass immer auch unterschiedliche, verschieden gerichtete, temporalisierte und dynamisierte Linien existieren und sich zu Achsen komplexieren: Bei einer Achse handelt es sich um die Ende 2019 begonnenen, ab 2020 stattfindenden Regimeverschränkungen von Gesundheits-, Demokratie-, Wirtschafts- und Klimakrisen in Form der COVID-19-Pandemie, deren weiterer Verlauf heute noch nicht belastbar zu prognostizieren ist. Die biopolitischen Regierungstechniken im Umgang mit COVID-19 und der COVID-19-Pandemie als Form des Managements des Lebens werden in absehbarer Zeit neue Formen von Subjektivitäten, Gesellschaften, Grenzen und Kontrolltechniken hervorbringen und die disziplinarischen Dispositive modellieren. Bei einer weiteren und mit der Achse der Pandemie verstrickten Achse handelt es sich nach einer Phase der technologischen Utopien in den 1990er Jahren und der Phase der techno-politischen Ernüchterung und Enttäuschung in den 2000er Jahren nun um die Phase des (Wieder-) Erstarkens von Autoritäten und damit um die Phase eines Fundamentalismus' und Rollback⁴⁴, die die kunstwissenschaftliche Forschung nicht nicht beeinflusst. Diese aktuelle Phase ist mit Restriktionen, Revanchismen und Ressentiments belastet, verursacht durch Politiker wie Bolsonaro, Duterte, Erdoğan, Le Pen, Orbán, Putin und Trump und durch Parteien wie dem ehemaligen Front National (jetzt Rassemblement National), der PiS, der Lega Nord, der Fidesz, der FPÖ, der UKIP und der AfD. Zu den Auseinandersetzungen mit den epistemischen und epistemologischen Voraussetzungen durch einen angenommenen epochalen Medienumbruch kommt neben dem tagespolitischen Pandemiemanagement in Zeiten des

40 Vgl. Dirk Baecker: Wie verändert die Digitalisierung unser Denken und unseren Umgang mit der Welt?, in: Rainer Gläß und Bernd Leukert (Hg.): *Handel 4.0: Die Digitalisierung des Handels. Strategien, Technologien, Transformationen*, Berlin und Heidelberg 2016, S. 3–24, online verfügbar über: https://catjects.files.wordpress.com/2015/06/wie_veraendert_digitalisierung.pdf, hier S. 3 [Abruf: 05.10.2020].

41 Vgl. Kleine-Benne 2020 (wie Anm. 38), S. 28.

42 Vgl. ebd., S. 32.

43 Ich nutze hier die Chiffre der *EKMRZ-Trilogie* von UBERMORGEN, seit 2005, https://www.ubermorgen.com/EKMRZ_Trilogy [Abruf: 05.10.2020].

44 Vgl. Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.

Coronavirus' auch eine durch das Brexit-Referendum im Juni 2016, den Putschversuch in der Türkei im Juli 2016 und der Wahl Donald Trumps im November 2016 sich konsolidierende, strapaziöse Herausforderung in Form eines revitalisierten Fundamentalismus'. Dabei markieren gerade diese drei Politereignisse Schlüsselereignisse im Zusammenhang der sogenannten Fake News und der gezielten Desinformationen, die mit den anderen Achsen, insbesondere mit der des politischen Seuchenmanagements und des Klimawandels zu toxischen Verstrickungen führen und wiederum nächste Temporalitäten wie die des patriarchal-imperial-kolonialen Regimes re-aktivieren.⁴⁵ Oder sind wir, so wäre auch zu fragen, womöglich nie modern gewesen?

Zehntens: In welchem Zusammenhang stehen diese technologisch-kulturell-politisch-epidemiologischen Ereignisse – zu ergänzen wäre das von Hito Steyerl konstatierte „ökonomisch-militärisch-technologische Regime“⁴⁶, das zusätzlich eine ökonomische und militärische Komponente im Wirkungsgefüge einblendet – mit *Prekarisierungen* (in) der Wissenschaft und von Institutionen, mit institutionellen Verwerfungen etwa von Wahrheit/en und Demokratien? Hierfür stehen (auch akademische, mitunter populäre, ideologisch eingesetzte, verfälschende und verstörende) Anfeindungen von Pluralitäten und Diversitäten, von Feminismen und Genderforschungen, von Dekonstruktionen und Dekonstruktivismus, von Differenzen und Identitätspolitik⁴⁷, die als Ursache für das Erstarken rechts-populistischer Perspektiven und rechtsextremer Parteien und ein erfolgreiches Durchsetzen von Fake News, Fake Diskursen, Hate Speech und Verschwörungstheorien ausgemacht werden. Neu entdeckte und neu performierte Essentialisierungen und Fundamentalismen, die mit den Resultaten dekonstruktivistischer Lektüren bereits überwunden, zumindest hinreichend problematisiert geglaubt waren, müssen neu, wieder und nun als mehrfache und miteinander verschlungene Differenzkonstruktionen durchgearbeitet werden. Dieser Prozess zeigt sich bereits in neu dynamisierten Provenienz- und Restitutionsdebatten⁴⁸, in Bilderabhängungen oder Bilderverhüllungen im White Cube, in Bilderstreit und Ikono-

⁴⁵ Azoulay fordert, imperiale Rechte zu verlernen und imperiale Gewalt abzulehnen, indem das, was als unumstößliche Vergangenheit erfunden wurde, zur politischen Gegenwart gemacht werden müsse. „[...] the unlearning of imperialism itself – along with all the ‚political terms, structures, institutions, concepts and laws commonly identified as modern.“ Azoulay 2019 (wie Anm. 14), S. 24. Zu „[...] types of ‚de-‘, such as decompressing and decoding; ‚re-‘, such as reversing and rewinding; and ‚un-‘, such as unlearning and undoing“, vgl. ebd., S. 10.

⁴⁶ Vgl. Hito Steyerl: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*, Zürich 2018.

⁴⁷ Für eine Diagnose dieser Debatten, ausgestattet mit „Exklusivitätsansprüchen, Rigorismus und Absolutheitsansprüchen“ im Austausch mit Aushandlungen, Durchquerungen und Entgrenzungen vgl. Andrea Geier: Nicht stören!? Über Kritik an Identitätspolitik und postmodernen Theorien, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Bd. 2, 2018, H. 9, S. 89–96. „Allen Beteiligten darf abverlangt werden, sich ihrer Sprechsituation und ihres eigenen Erfahrungshorizontes zwischen Privilegierung und Diskriminierung bewusst zu werden. Und sollte sich fragen: Habe ich einen Handlungsspielraum, um an der Marginalisierung bestimmter Positionen und Erfahrungen in spezifischen Kontexten etwas zu ändern?“ Ebd., S. 95.

⁴⁸ Zur Praxis des *deaccessioning*, nur ungenügend als ein Entsammeln übersetzt, als eine Form der Restitution von Museumssammlungen, vgl. Julia Pelta Feldmann: Restitution ist nicht genug, in: *Zeit Online*, 17.07.2019, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2019-07/kolonialkunst-museen-sammlung-diversitaet-deaccessioning> [Abruf: 05.10.2020].

klasmen im öffentlichen Raum sowie in Künstler*innen-Protesten gegen das Sponsoring von Kulturinstitutionen durch strittige Firmen oder gegen die personelle Zusammensetzung der Museumsvorstände, die in eben jenen Firmen Führungspositionen oder Anteile inne haben: so in jüngerer Vergangenheit im Metropolitan Museum of Art gegen das US-amerikanische Pharma-Unternehmen Purdue Pharma im Besitz der Familie Sackler, im New Yorker Museum of Modern Art gegen die US-amerikanische Investment-Gesellschaft BlackRock, im Whitney Museum gegen den US-amerikanischen Tränengaslieferanten Safariland, im Rahmen des Turner-Preises gegen das britische Verkehrsunternehmen Stagecoach, dessen Geschäftsführer 2000 in Schottland eine homophobe Kampagne finanziell unterstützte⁴⁹ oder aktuell im Los Angeles County Museum of Art gegen das Private Equity-Unternehmen Platinum Equity, das als Inhaber der Telekommunikationsfirma Securus Technologies übersteuerte Gebühren für Telefonate aus Gefängnissen und Haftanstalten verlangt⁵⁰. Diese Aktivitäten setzen unter anderem Aktualisierungen von sogenannten Complainceregeln von und für Kulturinstitutionen in Gang.⁵¹

Elftens, und damit eine vorerst letzte, selbstreferentielle Perspektive: „Es wird gegenwärtig mal wieder von einem epistemischen Epochenwechsel oder zumindest einer Schwelle gesprochen, nach der die von Institutionen, deren Dispositiven und den entsprechenden Diskursen konstituierte Ordnung nicht mehr vorherrschend sein soll. [...] ich erlebe das schon zum ca. 3. Mal.“⁵² Sind Zäsursetzungen nur mehr ein Trend und selbst Resultat der hier zu diskutierenden Dispositivlogiken? Handelt es sich hierbei um eine Avantgarderhetorik? Ist Kritik ein genuin und basal moderner Modus, also tief in der Moderne verankert und mit ihr verstrickt, der in seiner perpetuierenden Anwendung wiederum zur Verfestigung moderner Verhältnisse beiträgt? Handelt es sich hier um einen raffinierten und wirksamen Trick, Verhältnisse zu be- und zu verstätigen? Oder sind das alles, wie eher zu vermuten ist, Bestandteile der Prozesse umzukehren, abzuzweigen, zu reparieren, aufzubessern, zu erneuern, wiederzuerwerben, umzuverteilen, neuanzupassen und neuzuordnen? Für uns hieße das, in die einzelnen Themenfelder einzusteigen, sie beweglich zu machen, sie zur Beschreibung und Beobachtung in Fragen zu übersetzen und neue Antworten zu suchen. Jüngere neurowissenschaftliche Ansätze betonen außerdem den aktiven, selektiven, dynamischen und erfinderischen Anteil des Gehirns, durch top-down-Einflüsse gesteuert, zu denen Erwartungen und Vorhersagen gehören, die sich ihrerseits aus Erfahrungen, Aufmerksamkeiten und Arbeitsgedächtnis ableiten: „One of the new concepts is captured

49 Weiteres hierzu vgl. die Online-Dokumentation meiner Vorlesung *Politisches im Künstlerischen*, im Wintersemester 2019/20 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html> [Abruf: 05.10.2020].

50 Matt Stromberg: Major Artists Demand LACMA Remove Board Member Who Owns Prison Telecom Company, in: *Hyperallergic*, 16.09.2020, <https://hyperallergic.com/588856/open-letter-lacma-tom-gores> [Abruf: 05.10.2020].

51 Zu weiteren Ereignissen im Betriebssystem Kunst vgl. den Twitter-Account <https://twitter.com/BetriebssystemK> [Abruf: 05.10.2020].

52 Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Stefan Römer in Vorbereitung der Tagung vom 31.05.2019.

by the idea of ‚situatedness.‘⁵³ So scheint doch alles deutlich komplizierter, komplex, kontextuell und ökologisch aufgestellt zu sein, als bisherige epistemische Möglichkeiten annehmen lassen. Damit sind die existierenden Begriffe, Methoden, Axiome, Theoreme, Bewertungen, Geschichten, gegebenenfalls auch die Disziplinen und Institutionen und damit die existierenden Dispositive, die sich über die Diskurse, Entscheidungen, Gesetze, Lehrsätzen und Institutionen formieren, herausgefordert.

Navigation

18 Autor*innen nehmen in dem Sammelband ihre Dispositiv-Erkundungen vor, so dass eine Anthologie von ausgewählten Stimmen entsteht. Die Autor*innen und ihre Texte erkunden in der vorliegenden Form multiperspektivisch, disparat, forensisch und komplexierend, in verschiedenen Sprachen, in ihren Entstehungskontexten und Entstehungszeiten, mit ihren stilistischen Mitteln und in einigen Fällen eng mit ihren früheren Publikationszusammenhängen verbunden. Sie sind damit im besten Fall in der Lage, je eigene Denkräume aufzufalten, die ermöglichen, Einzelbestandteile der beschriebenen oder analysierten Dispositive – und dabei kann es sich offenbar um Einzeloperationen, Prozesse, Prozeduren, Blicke, Lücken, Aufspaltungen, Implikationen, Vorbedingungen etc. handeln – zu unterscheiden und in einem nächsten Schritt strategische Formationen dieser heterogenen Ensembles zu diagnostizieren. Darüber hinaus ermöglichen die zusammengestellten Texte, unterschiedliche Varianten, unterschiedliche Ausgangs-, Ansatz- und Schwerpunkte wie auch unterschiedliche Stile von Dispositiv-Erkundungen nachvollziehen zu können: von literarisch und erzählerisch über dokumentierend und theoretisierend zu spekulierend und plädierend. Und letztlich können für die Einzeltexte, intertextuell perspektiviert, wiederum ganz konkrete Kontextualisierungen der vorgenommenen dispositivierenden Erkundungen nachgezeichnet werden. Damit öffnen sich nächste Perspektivierungen, nämlich dispositivierende Erkundungen ihrerseits zu dispositivieren.

Elke Bippus macht in ihrem Text *Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik*. und zwar mit ihrer Lektüre der künstlerischen Praktiken von Iris Kensmil, Remy Jungerman und knowbotiq das ästhetische Regime in seinen kulturell-politischen und epistemologischen Verschränkungen kenntlich, um darüber (anders als Rancière) Ästhetik als Dispositiv zu begreifen: „Das heißt als ein Ensemble von Strategien und Beziehungen, das Wissensformen bedingt und von Wissensformen bedingt wird.“⁵⁴ *The Measurement of Presence*, eine Ausstellung von Jungerman und Kens-

⁵³ Andreas K. Engel, Pascal Fries und Wolf Singer: Dynamic predictions. Oscillations and synchrony in top-down processing, in: *Nature Reviews Neuroscience*, Bd. 2, Oktober 2001, S. 704–716, hier S. 704, http://www.40hz.de/engel_2001_nrn.pdf [Abruf: 05.10.2020].

⁵⁴ Bippus, Huber und Nigro 2012 (wie Anm. 4), S. 11. Bei Foucault heißt es: „Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.“ Michel Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Departement de Psychoanalyse der Universität Paris/Vincennes [1978], in: ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 2012, S. 118–175, hier S. 123.

mil auf der 58. Biennale Venedig 2019, dekolonisiert das ästhetische Regime, indem die ästhetischen Praktiken und Referenzen transatlantische Verbindungen aufzeichnen, die bis dahin keine Sichtbarkeit erlangt haben. Ihre Arbeiten machen kenntlich, dass der Rassismus der Kolonialmächte auch den künstlerisch-ästhetischen Macht-Wissen-Komplex bestimmt hat. Mit *kotomisi: un-inform* (seit 2011) eröffnet knowbotiq fabulierend narrative Potentiale, die *nicht* das bereits Gewusste und Gesehene mobilisieren, um eurozentrische Perspektiven zu dekolonisieren. Bippus wählt für ihre Ausführungen drei künstlerischen Positionen, die das Nicht*Sichtbare und Nicht*Sagbare in einer kritischen Weise erschließen, um so Verhältnisse des Dispositivs der Ästhetik zu entfalten. Die hierbei entstehende „Aufstörung der Darstellungsmuster des ästhetischen Regimes“ reflektierten die Ästhetik in ihrer dispositiven Verfasstheit und zwar dahingehend, „was zu einer Zeit ausgesagt beziehungsweise sichtbar werden kann und was nicht, auch wenn es prinzipiell als Aussagbares / Sichtbares innerhalb einer Episteme existiert“. Die künstlerischen Lektüren der westlich-europäischen (Kunst-)Geschichte durch Kensmil, Jungerman und knowbotiq würden dabei eine Neuaufteilung des Sinnlichen performieren, so Bippus, denn sie „machen das Unsichtbare / Unsagbare dieser Geschichte als ein Nicht-Sichtbares, als ein Nicht-Sagbares zugänglich“.

„[E]verything becomes so blurry that we never know what exactly we are talking about“, stellt Luis Camnitzer für den Kunst-Begriff fest. Inmitten der unklar definierten Interpretationen und Funktionen, die der Kunst zugeschrieben würden, wüssten wir nie, wovon genau wir sprechen. Könnte gerade diese Unschärfe Teil der Definition sein, wenn doch auch gelehrt würde, dass Kunst etwas sei, dem zugehört, das aber nicht vollständig gesprochen würde? Camnitzer erprobt daher in seinem Essay *About the Monolingual Players*, welche Aussage- und Systematisierungskraft existiert, wenn Analogien zu Spezifika von Ein- und Mehrsprachigkeit hergestellt würden. Hiermit gelingt es ihm, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Kunst, Design und Kreativität herauszuarbeiten und einen aktuellen Diskurs- und Debattenstand der Kunstausbildung im Kontext der STEM-Curricula (Science, Technology, Engineering, Mathematics) zu diagnostizieren. Im Gegensatz zur Einsprachigkeit würden Zwei- und Mehrsprachigkeit ein Potential zur Distanzierung, Entfremdung und kritischen Wahrnehmung besitzen. Dies würde künstlerische Prozesse von denen des Designs unterscheiden; sie wären ergebnisoffen, zentrifugal, verlangten, nicht nur außerhalb des Inhalts zu denken, innerhalb dessen ein Problem auftritt, sondern auch außerhalb der „Sprache“, die zur Beschreibung des Problems verwendet wurde. Sozusagen „unterwegs“ würde geforscht, geändert, erkannt, gewählt, neu bedeutet, auf Ungesagtes und Ungewusstes gestoßen: „[...] however, we use it as a tool to both find things out and to generate meanings that don't yet exist.“ Dabei könnten kognitive Spiele mit Spielenden, Regeln und Machtverteilungen stattfinden. „Most tools employed for cognition are bound by rules and codes. When in the art mode, one may unbind them, disassemble any idea or event in terms of logic and illogic, practicality and absurdity, to then rearticulate it and add for whatever purpose.“ Allerdings wären Kunstmethodologien in aktuellen Lehrplänen nicht vorhanden, sie würden ausgeschlossen, da die Erforschung des Unbekannten als esoterisch, elitär oder mythisch gelte und nicht von Nutzen sei. Camnitzer kommt jüngst

– übrigens zeitlich bevor epidemiologische Zusammenhänge durch die COVID-19-Pandemie in unsere Sprache und unser Denken einsickerten – zu der Einschätzung, dass sich das gesellschaftliche System ohnehin sofort gegen eine künstlerische Praxis impfen würde, die zwar als Virus aktiv sei, sie damit aber dem (Impf-)System helfe.⁵⁵

Ibou Coulibaly Diop und Thomas Oberender nehmen die „Interimsphase“ durch die COVID-19-Pandemie zum Anlass, um am 9. Mai 2020 zum Abschluss des virtuellen Theatertreffens 2020 für ein Online-Gespräch aus der Zeit herauszutreten. Dialogisch flanierend nehmen sie einen *Systemcheck* von bisherigen, auch umweltbelastenden, ausbeuterischen, konsumistischen und Kontext-entrissenen Kunst-Formaten, -Praxen und -Institutionen vor und fragen: Wie werden wir fortan mit Corona leben? Wie können wir noch nicht geklärte Themen wie das Koloniale, noch immer praktizierte schlechte Gewohnheiten wie das Arrogante und noch ungenügend eingeübte Verbundenheiten wie das Solidarische aktivieren? Wie werden Kultur- und Begegnungsformate jenseits von dem, was wir bisher kannten, aussehen? Wie gehen wir mit zerschneidenden, isolierenden, aus dem Kontext lösenden Kunst- und Ausstellungspraktiken um? In dieser „Situation der relativen Antwortlosigkeit“ sehen sie das Ende der Anthroposphäre gekommen. Diop und Oberender sind sich einig, dass nicht Corona die Krise sei und „wir nicht mehr wie bisher Ausstellungen und Theater machen können“. Statt einer „Poetik des Erschreckens“, wie sie die Politik praktiziere, spekulieren sie auf eine heilende Dimension der Kunst und sprechen sich für eine künftige Kultur der Verbundenheit, des Lernens, der Kollektivitäten, Verteilungen und Heterogenitäten aus. Das Gespräch wurde für den Sammelband in ein überarbeitetes Transkript überführt.

Andrea Fraser, die mit ihren Texten und Performances Dispositiv-Erkundungen praktiziert – und darüber hinaus selbst mit ihrem Spektrum an Praktiken auf Dispositive einwirkt, unterscheidet in ihrem Text *Über die soziale Welt sprechen ...* von 2011 ästhetische und epistemologische Formen. Zwischen dem, „was Kunstwerke unter diesen historischen und ökonomischen Bedingungen sind, und was Künstler, Kuratoren, Kritiker und Historiker darüber sagen“, würden wiederum Barrieren existieren. Sie registriert außerdem eine Zersplittertheit des künstlerischen Feldes in ökonomisch, politisch und künstlerisch inkommensurable Subfelder wie den Markt, die Ausstellungen, den Aktivismus und das akademische Feld. Ein „Zusammendenken“ sei (ihr) nicht möglich, so Fraser, und rät daher im Rückgriff auf Bourdieu und Freud, die Kluft „zwischen dem, was wir tun, und dem, was wir darüber sagen (oder nicht sagen)“, die Abtrennungen und Verleugnungen dieser Interrelationen zu reflektieren. Hiermit setzt Fraser Überlegungen eines ihrer früheren, den inzwischen kanonischen Text *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* aus 2005 fort, in welchem sie einen historischen Verlauf sowohl des Begriffs als auch des Konzepts *Institutional Critique* skizziert und den mittlerweile ikonischen und programmatisch inkludierenden Satz notiert: „It’s not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what

⁵⁵ Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Luis Camnitzer in Vorbereitung der Publikation vom 29.01.2020.

kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.“ Hier schon hatte Fraser problematische Grenzziehungen registriert und deren spezifische Funktionen innerhalb des Kunstdiskurses ausgemacht, nämlich einen Unterschied zwischen sozial-ökonomischen und künstlerisch-intellektuellen Interessen beziehungsweise Desinteressen zu behaupten. Wenngleich seit Anfang der 2010er Jahre die Kluft zwischen Praxis und Diskurs geringer geworden sei und künstlerische und aktivistische Praktiken seither verstärkt die Bedingungen prüften, würde, so Fraser heute, noch immer institutionell eine künstlerische und intellektuelle Omnipotenz fantasiert.⁵⁶ Und Fraser wäre nicht Fraser, wenn sie nicht gleich schon eine nächste produktive Differenz fände, diesmal die zwischen Entfremdung und Distanz.⁵⁷

erwin GeheimRat konzentriert sich auf das Recht als mindestens relevante Teilmenge für Dispositiv-Erkundungen (in) der Kunst und verfasst in deutscher und englischer Sprache ein *Plädoyer für eine grundrechtskonforme Auslegung der Kunstfreiheit und des Kunstbegriffes*. Nur in Anwendung eines „weiten Kunstbegriffes“ und der dadurch zu garantierenden Kunstfreiheit würde – dem Grundgesetz, Artikel 5, und zwei Grundsatzentscheidungen des deutschen Bundesverfassungsgerichts von 1971 (*Mephisto-Entscheidung*) und 1984 (*Anachronistischer Zug*) folgend – rechtskonform gehandelt. Das dürfte romantisierende, idealisierende oder ideologisierende Theorien, Philosophien, Lehrinhalte, Juries oder Fördermaßnahmen aufgrund ihrer wertenden Einengungen, normativen Vorgaben oder anderer programmatischer Ausgrenzungen mit Schwierigkeiten beziehungsweise Herausforderungen konfrontieren. Statt Normative an *Kunst* zu richten und sie in der Folge zu richten, wären die spezifischen Freiheitsräume auszuloten und auch auszufüllen; dafür stünden Grundgesetz und Rechtsurteile.

Siri Hustvedt nimmt ihre Dispositiv-Erkundungen in zwei unterschiedlichen, sich aber inhaltlich aufeinander beziehenden Textformaten vor, mit einem Romanauszug und einem Essay: In der Einführung ihres Romans *Die gleissende Welt* (2015)⁵⁸ lässt Hustvedt den imaginären Herausgeber einer Anthologie namens I. V. Hess, einem offensichtlich an Konsistenz und Sorgfalt interessierten männlichen Textverwalter, zitieren, dass es dem künstlerischen Gesamtprojekt der Figur Harriet Burden um das Entlarven sexistischer

⁵⁶ Heute meint Fraser dazu: „I do think the defensive use of negation has diminished since 2010–2012 and, with it, the gap between practice and discourse also has diminished. I think there is broader recognition of the social and economic conditions of art, as well as of the colonial and white supremacist underpinnings of the art field, and this has contributed to and also reflects the rise of artistic and activist practices focused on these conditions. But I do still see art discourse as dominated by highly ‚sublimated and euphemized‘ speculative theory (Bourdieu) that makes all sorts of magical claims that are rooted less in what art and theory does than in highly institutionalized fantasies of artistic and intellectual omnipotence and omniscience.“ Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Andrea Fraser in Vorbereitung der Publikation vom 11.09.2020.

⁵⁷ Zu ihrer eigenen Verstricktheit schreibt Fraser: „I think my sense of (active) estrangement from the art field has diminished but that is mostly because my distance has increased. That is, my individual sense of conflict has diminished because I want less and less from the art field and feel less and less invested in resolving its conflicts and contradictions.“ Ebd.

⁵⁸ Siri Hustvedt: *Die gleissende Welt*, Reinbek bei Hamburg 2015 (Orig.: *The Blazing World*, New York 2014).

Tendenzen in der Kunstwelt, um das komplexe Funktionieren von Wahrnehmungen und um Vor(ein)stellungen etwa durch „Gender, Rasse und Berühmtheit“ [sic] gegangen wäre. Für *Maskierungen*, so der Titel ihres fünfjährigen Experiments ab den späten 1990er Jahren, beauftragte Burden „drei Männer, als Strohmännchen für ihre eigene schöpferische Arbeit aufzutreten. Drei Einzelausstellungen in verschiedenen New Yorker Galerien, die Anton Tish (1999), Phineas Q. Eldridge (2002) und dem nur als Rune bekannten Künstler (2003) zugeschrieben wurden, waren eigentlich von Burden.“ Mit den Ausstellungen *Die Geschichte der Kunst des Westens* (von Tish), *Die Erstickungsräume* (von Eldridge) und *Da-runter* (von Rune), die zusammen die Trilogie bilden, mit den Notizbüchern von Harriet Burden, mit disparaten Stellungnahmen von Menschen aus ihrem Umfeld und zusätzlich mit der Rahmenhandlung, I. V. Hess aus den schriftlichen Äußerungen die Anthologie *Die gleissende Welt* zusammenstellen zu lassen, bei deren Titel es sich wiederum um ein Zitat einer Publikation von Margaret Cavendish aus dem Jahr 1666 handelt⁵⁹, schafft Hustvedt in ihrer visuellen Textästhetik mehrfach verschachtelte closed circuits, die sich wie ein, wie mehrere in sich verschlungene Möbiusbänder unorientierbar winden. Auch so können Dispositive beschrieben und auf Unbeschreibbarkeiten hingewiesen werden.

Diese poetologisch operierende Dispositiv-Erkundung findet ihre Begründungen und Ergänzungen in neurowissenschaftlich orientierten Essays von Hustvedt, hier in *Drei emotionale Geschichten* (2010/2014), in dem sie verschiedenen Konzepten von Wahrnehmung, Erinnerung, Emotion, Imagination, Zeit und Phantasie auf die Spur geht und für das Thema der Dispositiv-Erkundungen essenzielle selbstreferentielle Perspektiven denken lässt. Hierbei geht es um das Beobachten des Beobachtens beziehungsweise um das Erkunden des Erkundens. Hustvedt flaniert durch die (drei) Geschichten der Neurowissenschaft, der Psychoanalyse und der Literatur und stößt auf Erklärungslücken, auf „ich-lose“, normative Stimmen im akademischen Schreiben mit erkenntniseinschränkenden Folgen, auf die Unmöglichkeit einer wahrnehmenden Neutralität, auf die Narration als Modus, der zusammenhält und Sinn gibt, auf Erinnerungen, die vom Gehirn nicht nur konsolidiert, sondern rekonsolidiert werden, auf die wichtige Verbindung zwischen Bedeutung und Gefühl. Hustvedt erläutert, dass Erinnern und Imaginieren in einer gemeinsamen Zeit zusammenfallen, dass Selbstwahrnehmung und -prozessierung von der Wahrnehmung und Prozessierung Anderer (Other-processing) nicht zu trennen ist und dass durch Wiederholung vergangener Wahrnehmungen zukünftige entstehen. Wir sind, so Hustvedt, nicht nur auf den Teil zu reduzieren, „der erzählt werden kann“. Auch die Reihenfolge, die ein Geschichtenerzähler (Anmerkung: und damit könnten auch Kunstgeschichtenerzähler*innen gemeint sei) Ereignissen unterwirft, existierte nicht, als diese sich ereigneten.

Silvia Jonas stellt in ihrem Text *Enduring Disagreement. What We Can Learn from the Pluralism Debate in Mathematics* mathematisch-historische und -philosophische Argumente zusammen, die darauf abzielen, das „Ideal eines einheitlichen, widerspruchsfreien Gesamt-

⁵⁹ Margaret Cavendish: *The Description of a New World. Called The Blazing-World*, London 1666. Burden nutzt Cavendish wiederum als Alter Ego, da auch sie zu ihren Lebzeiten nicht auf Anerkennung stieß.

bilds endlich aufzugeben und sich der Tatsache des in der Grundlagenmathematik bereits praktizierten mathematischen Pluralismus zu stellen“: Das widerspruchsfreie, unüberbietbare Exaktheits- und Gewissheitsideal der Mathematik, das über Jahrhunderte diskursive und disziplinäre Wirkmächtigkeit entfaltet (hat), sei angesichts der Entdeckung nicht-euklidischer Geometrien, spätestens aber durch neueste Entwicklungen in der Mengentheorie nicht mehr zu halten. Unzählige mathematische Hypothesen seien möglicherweise nicht entscheidbar und verfügten somit auch nicht über einen definitiven Wahrheitswert. Darüber hinaus sei „nicht einmal klar, ob es auf jede dieser offenen mathematischen Fragen wirklich nur genau eine richtige Antwort“ gebe. Der hieraus resultierende mathematische Pluralismus hat argumentative und diskursive Folgekonsequenzen und äussert sich in einer Pluralismusdebatte, in der nun erwägt würde, eher nach den Gründen und den Zeitspannen von Antworten zu forschen. Pluralität bedeutet also, so belegt jetzt auch die Grundlagenmathematik mit ihrem praktizierenden Pluralismus, alles andere als Beliebigkeit, Abwesenheit von Wahrheit oder, eine weitere diskursive Diskreditierung im Kampf der Argumente, *anything goes*. Jonas plädiert im Weiteren bei unlösbar scheinenden Fragen für einen pragmatischen statt einen dogmatischen Umgang.

Der Text *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...* praktiziert das, was er in seiner Überschrift ankündigt: Als Folge einer beobachteten Kluft zwischen künstlerischen und epistemischen Produktionen spekuliert der Text auf das Ende des ästhetischen Regimes und damit auf Sinn(v)erarbeitungen, Theorien, Institutionen, Probleme und Ideologien, die sich von dem ästhetischen Regime unterscheiden. Er ist damit in einen epistemologischen Kontext der Verhältnis- statt der Substanzorientierung zu stellen. Auch angesichts der aktuellen Ausgangslage, neu mit Verwerfungen von Dekonstruktionen und Pluralisierungen konfrontiert zu sein und gleichzeitig koloniale und patriarchale Politiken aufzubrechen, liefert und schärft der Text konkrete Instrumente: Nachdem zeitgenössische künstlerische Praktiken und Praxen vorgestellt werden, die sich nicht an die Regeln des ästhetischen Als-ob-Regimes (Rancière) halten, werden epistemologische Überlegungen angestellt, nämlich mit dekonstruktiven, dekolonialisierenden und institutionskritischen Beobachtungen weiter die Ordnung des ästhetischen Regimes in den Blick zu nehmen. Mithilfe methodologischer Umstellungen durch den Formkalkül George Spencer-Browns zu einer verhältnisorientierten, ökologischen Form arbeitet der Text erste, miteinander verhakte und sich einander bestätigende Regimeoperationen heraus, die neben weiteren zu erforschenden dispositivierend verdichten, in einer operativen, also selber operierenden Form des ästhetischen Regimes wirken und „mit aller diskursiven und symbolischen Macht Realität [produzieren]“⁶⁰. Durch ein perspektivisches Einbeziehen von Spekulation, Poiesis und Komplexität stellt sich fest, dass auf sowohl methodisch als auch historisch neue konzeptuelle Perspektiven spekuliert werden kann – und damit ist eine Spekulation gemeint, wie sie der Spekulative Konstruktivismus und Realismus als Potential mobilisiert. Als ein Forschungsdesiderat übergibt der Text – und spätestens damit weist er sich als ein Arbeitspapier aus – neben anderem den Impuls für eine Kunsthistoriologie, die belegen

⁶⁰ Avanesian 2015 (wie Anm. 31), S. 118.

wird, dass theoretische Vorarbeiten schon geleistet wurden, um die Erzählung des ästhetischen Regimes zu pluralisieren.

Michael Lingner – der zu dem Thema der Publikation noch so viel mehr beizutragen gehabt hätte – dekonstruiert in seinem Aufsatz *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst* 1999 das Autonomiekonzept moderner Kunst in drei Schritten: Während er im ersten Kapitel zu dessen Krise und im dritten Kapitel zu dessen Transformation in ein „heautonomes Konzept“ Auskunft gibt, benennt er im mittleren Kapitel drei, das Kunstsystem dominierende Dogmen, die unausgesprochen noch immer den Anschein einer Werk- und Künstlerautonomie aufrecht erhalten: die Vorannahme, dass das Kunstwerk ein objekthaftes sei, das das „Dingliche und Geistige“ umfasse; das Postulat, dass das Kunstwerk zweckfrei, ohne Gebrauchswert und Absichten zu sein habe; die Überzeugung, dass das Kunstwerk sich im Symbolischen zu erschöpfen habe, anderes wäre eine illegitime Überschreitung und Indienstnahme. Im Einvernehmen mit Lingner können heute drei weitere Dogmen ergänzt werden⁶¹: die Voraussetzung, dass in das Kunstwerk eine Botschaft oder eine Intention eingesenkt sei, die es zu interpretieren gelte; die Ideologie, dass Kunst in einem herrschaftsfreien Raum existiere und in Freiheit schwebe; das Einverständnis, dass der jeweils zur Anwendung kommende Kunst-Begriff nicht auf seine Prämissen zu prüfen wäre.

Lucy Lippards Essay *Escape Attempts*, den sie 1997 als Vorwort für ihren Katalog der Dematerialisierungsprozesse von Kunstobjekten zwischen 1966 und 1972 (von 1973) schrieb (und hierin im Übrigen auch auf die künstlerische Praxis von Adrian Piper und Luis Camnitzer verwies) veranschaulicht, dass und wie sie ihre dispositivierende Perspektivierung vornimmt: Sowohl auf inhaltlicher und technischer als auch auf stilistischer Ebene unternimmt sie eine „Arbeit im Gelände“ und praktiziert ein erzählerisches Navigieren durch die beteiligten Akteure wie Personen, Kunstkonzepte und Kunstwerke, Museen und Ausstellungen, Städte und Kunstmagazine. Lippard beschreibt, wie sich die damaligen künstlerischen Praktiken im Kontext „der politischen Gärung der Zeit“ durch Dematerialisierung, Dezentralisierung, Internationalisierung und Feminisierung aus dem ästhetischen Regime der konventionellen Kunstdefinitionen (durch die theoretischen Umklammerungen Clement Greenbergs) und des institutionalisierten Warenstatus’ zu befreien versuchten, um letztlich doch wieder durch die „gallery-money-power structure“ in die weiße Gefängniszelle zurück gestellt zu werden. Hierbei handelt es sich um ein persönlich erzähltes Narrativ, das nie Lippard selbst als Erzählerin unterschlägt oder verliert und wiederum Potential für ein nächstes Dispositivieren trägt. Denn es weist anschaulich auf die Kontextanwesenheit der Beobachtenden im Prozess des Dispositivierens selbst hin.

Mit ihrer performativen Diagrammatik *The BRAID* stellt Adelheid Mers ein generierendes, ordnendes und visualisierendes, ein diagrammatisches Instrument zur Verfügung und be-

⁶¹ Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Michael Lingner in Vorbereitung der Publikation im Februar und März 2020. Vgl. hierzu auch die von Lingner ergänzten Metadaten seines Textes: https://ask23.de/resource/ml_publicationen/ml_kt_h-a99 [Abruf: 05.10.2020].

findet sich damit inmitten aktueller Diskussionen um künstlerische Episteme und Artistic Research. Durch Prozesse des De-, Re- und Reifizierens sowie des Re-, De- und Dimensionalisierens können mit *The BRAID* dialogisch und intra-aktiv Gedanken und Erfahrungen visualisiert und wiederum deren Beziehungen zueinander visuell geordnet werden. Hierin ist, wie Mers in ihrem Text *The BRAID: Moving Across Dimensions from Representation to Performativity* ausführt, ihr Verständnis von Performativität als einer Praxis der Grenzziehung und Entgrenzung (nach Karen Barad) aufgehoben. Die generische epistemische Maschine *The BRAID* wirkt zirkulär, prozessual, ökologisierend, intra-aktiv und -personell, eben performativ; daher trifft es nicht, sie als eine epistemologische oder methodologische Technik zu bezeichnen. Beide Begriffe sind in Repräsentationslogiken verstrickt, die hier explizit weder iteriert noch perpetuiert, sondern von Performativität abgelöst werden sollen. *The BRAID* ist eine Variante der *Studio Critique*, die mit Mers' triadischem Konzept des „Making, Mediating and Managing“ konkrete Handlungsmöglichkeiten schafft, um damit an Regierungstechniken teilzunehmen.

Brian O'Doherty legte 1976 mit *Inside the White Cube* einer der erfolgreichsten und folgenreichsten kontextorientierten und dispositivierenden Untersuchungen vor, die zudem noch „aktiv eine eigene Kunstpraxis oder Methode“ und zwar die *Institutional Critique* begünstigen sollte: „Eine Erfolgsstory mithin: kunsthistorisch, kunstkritisch, kunstpraktisch, und eine große Ausnahme.“⁶² Könnte mit *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs* Ähnliches in Gang gesetzt werden? Zu der Operation White Cube, einem der Big Player von Regime und Dispositiv, fasst O'Doherty sowohl seine über 40 Jahre alten Beschreibungen als auch seine aktuellen Beobachtungen 2009 in *Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money* zusammen: „The box, which I have called the white cube, is a curious piece of real estate, and has a long history of occupants like a room in an exclusive hotel stripped to its basic function: enclosure. The history of this space, as we know, is a history of developing self-consciousness; a room, a gallery, intensely conscious of itself? How does a room, a box, get that way? [...] A box so self-aware that it may be neurotic. [...] In retrospect, what strikes us most is the civility of late Modernism, and its ability through formalism, to suppress minority dissent and not make a mess on the floor.“ O'Doherty staunt: „What a triumph of a cultural model. A neutral space everywhere pretending to be placeless.“ Den aktuellen Status Quo formuliert O'Doherty ernüchternd: „The white cube I described over thirty years ago is no longer the same place. The stresses on it from within have increased. This has to do with the diversification of artistic practices [...] We are what we have developed, or developed into. Art and its reception always intersected finance. Art is made to be co-opted.“

2017 forderte die britische Konzeptkünstlerin und Autorin Hannah Black in einem offenen Brief, das Öl-Gemälde *Open Casket* ihrer US-amerikanischen Kollegin Dana Schutz, ausgestellt auf der Whitney Biennale, zu zerstören, da Schutz hiermit das Leid afro-amerikanischer

⁶² Der Text *Medienrevolution und Kunstwissenschaft unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung* von Wolfgang Kemp wird 2021 in dem Tagungsband *Die Zukunft der kunsthistorischen Publikation*, herausgegeben von Maria Effinger und Hubertus Kohle, bei arthistoricum erscheinen.

Geschichte in einen Profit auf dem Kunstmarkt wandeln würde: „The painting must go.“⁶³ Julia Pelta Feldman hat ihren wenige Monate später auf deutsch verfassten Essay zu Kunst, Zensur und Zerstörung⁶⁴ – Kontroversen, die die amerikanische Kunstszene in jenem Jahr beschäftigten – mit ihrem Text „*Censorship now!!*“: *Destruction and Memory in Art* für diesen Sammelband aktualisiert sowie in englischer Sprache aufgesetzt, da, so Pelta Feldman, die Kunsttheorie bisher versäumt habe, Verständnis dieser Proteste zu entwickeln. Stattdessen würden simplifizierte Frontstellungen in Form von Gerechtigkeit und Zorn die Diskussionen blockieren. Pelta Feldman durchläuft verschiedene Perspektiven dieses Komplexes, der sich unter anderem aus Ästhetik, Moral, Politik und Geschichte zusammensetzt, und schlägt vor, Blacks Aufruf nicht als einen Akt der Zerstörung zu deuten, sondern als ein Plädoyer für die Umverteilung der Meinungsfreiheit und als eine Erinnerung an die Verstrickung von Vergangenheit und Gegenwart. Pelta Feldman argumentiert mit Adornos Essay *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (1959) und mahnt, dass solange die rassistische Vergangenheit Amerikas lebendig ist, Blacks Aufruf als ein Mahnmal für das bereits Zerstörte gelesen werden müsse: „As long as America’s racist past is still alive, as long as it continues to destroy the lives and livelihoods of black Americans, we must understand this call for censorship not as an act of destruction, but as a memorial to what has already been destroyed.“

Seit 1999 untersucht Lia Perjovschi mit ihren handschriftlichen Mindmaps voraussetzungsreiche Begriffe wie *Art*, *Criticism*, *Culture* und *Subject* oder kartiert tradierte Konzepte wie *Art History*, *Theory and Criticism* und *Critical Theory*. Manchmal ist der meist zentriert platzierte Ausgangspunkt ihrer grafischen, diagrammatischen und seriell angelegten Karten aber auch eine Zahl, eine Leerstelle oder ein Fragezeichen. Diese Mitte wird von leserlichen wie unleserlichen Eintragungen mal mehr und mal weniger umhüllt, die ihrerseits manchmal eingekreist und durch Linien miteinander verbunden sind, manchmal wie in einem Schreibfluss Notate aneinanderreihen und manchmal wiederum Listen strukturieren. Die sich hieraus entwickelnden, meist rhizomatischen Kompositionen scheinen unendlich erweiterbar und nur durch den Papierrand aufgehalten zu werden. Sie evozieren ein performatives und performierendes Lesen in fließenden, überstürzenden, stolpernden oder auch abgebrochenen Bewegungen. Schon diese jeweilige Wahrnehmungsemiotik verhindert, dass konträre Dualismen oder kontextreduzierende Über-Blicke entstehen können. In und mit den Leseprozessen werden die Karten gleichermaßen produziert und konstruiert wie demontiert und revidiert. Zwar deuten sich zunächst visuell Konsistenzen der kartierten Begriffe und Konzepte an, diese werden aber durch die vielen eingebauten Verunsicherungen (Unleserlichkeiten, Leerstellen, Überschreibungen, Durchstreichungen, Ungleichgewichtungen) schnell unterlaufen. Perjovschis zeichnerisch-archivierendes Regime führt letztlich zu Aneignungen, Akkumulationen und Transfers des theoretischen Regimes. Durch Perjovschis Institutionsgründungen wie dem CAA / CAA (Contemporary

⁶³ Hannah Black: Hannah Black’s Letter to the Whitney Biennial’s Curators. Dana Schutz painting „Must Go“, in: *e-flux*, 01.03.2017, <https://conversations.e-flux.com/t/hannah-blacks-letter-to-the-whitney-biennials-curators-dana-schutz-painting-must-go/6287> [Abruf: 05.10.2020].

⁶⁴ Julia Pelta Feldman: Das Bild muss weg, in: *DLF*, 01.10.2017, https://www.deutschlandfunk.de/ueber-kunstzensur-und-zerstoerung-das-bild-muss-weg.1184.de.html?dram:article_id=394153 [Abruf: 05.10.2020].

Art Archive and Center for Art Analysis) können diese konsequent auch in eine operative Form gebracht werden: Hier werden die kartographierten Wissensgeschichten rekonzipiert, rekontextualisiert, recycelt und revidiert.

Adrian Piper entfaltet nahezu forensisch Dispositive ihres Werdens und Seins⁶⁵ und nimmt damit eine konzeptuelle Kartierung ihres „bumpy ride“ vor: Markierungen wie biografische Daten, familiäre Bezüge, Literaturen und deren Autoren, politische Ereignisse, persönliche Experimente, philosophische Konzepte und Heroen, intellektuelle Mehrsprachigkeiten, charakterliche, konzentrierte, emotionale, rezeptive, affektive und körperliche Aus-Bildungen, Anwendungstechniken, Ängste, Diskriminierungen, Widerstände und Widerständigkeiten, künstlerische und textliche Arbeiten, Bücher, Akademia, Schulen, Lehrer*innen, Orte, Menschen, Konflikte, Erfolge, epistemologische und methodologische Einflüsse, Lebenszeit, epistemische Gewalt ... setzt sie in Beziehung und nimmt eine Durchquerung von dem vor, „what I perceive, what I know, what I think, and what I say“. Nicht nur, dass ihr Text *Philosophy En Route to Reality: A Bumpy Ride* von 2019 dispositive Zusammenhänge thematisiert und auffaltet⁶⁶, er verschiebt regelrecht die Tektonik bewährter dispositiver Figurationen von Kunsttheorie und Kunstgeschichte (zum Beispiel der Figur und Funktion der Künstler*in und der Künstlerin, der Idee des Kunstschaffens und des Werkes) und greift analytisch in die Bedingungen ein, die bestimmen, „welche Qualifikationen, Gesten, Umstände, Verhaltensweisen und Zeichen nötig und zulässig seien sowie welche Strategien eingesetzt werden, um Gegenständen oder Tätigkeiten einen [...] Status zuzuweisen“⁶⁷ oder aber dies zu verhindern. Scheinbar wie nebenbei sind auch philosophische Konzepte eingearbeitet: „that empirical reality is illusory, that sensory satisfaction is transitory and unreliable, that intellection disposes us to self-deception, and that true freedom consists in extricating oneself from the compulsions and limitations of the ego.“

In seinen *Arbeitsnotizen zu einem experimentellen Filmprojekt* in Form einer Text-Bild-Montage beschreibt Stefan Römer sein experimentelles Filmprojekt *ReCoder of Life* (14:19 min., 2019) und präferiert hierbei den Begriff der *diskursiven Formation* (anstatt des Dispositivs), „weil er anschaulicher ist und als praktisch-theoretische Allianz aufgefasst lokal und temporär genau definiert werden kann“. Mit dieser Auffassung würde „Kunst als Wechselverhältnis zwischen Personen, Institutionen und Techniken sowie zwischen praktischen und theoretischen Arbeitsweisen analysierbar“. Dieses Verständnis, das auch den Blick für gesellschaftliche Anlässe und Folgewirkungen der Formierungen von Dispositiven öffnet, führt Römer zu der Hypothese eines sowohl im technischen als auch im künstlerischen All-

⁶⁵ Aufgrund der Richtlinien Adrian Pipers für den textlichen Umgang mit ihren Texten und Aktivitäten (<http://www.adrianpiper.com/docs/Piper2016ArtCriticismSuggestedGuidelines.pdf>, Abruf 20.11.2020) mache ich darauf aufmerksam, dass Piper selbst, nach meinem Kenntnisstand, den Begriff des Dispositivs nicht verwendet und ihre Aktivitäten demnach auch nicht mit dem Konzept des Dispositivs kontextualisiert. Ich mache daher auf die Differenz zwischen Pipers Texten und Aktivitäten und meiner Lektüre ihrer Texte und Aktivitäten aufmerksam.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Zumhof 2014 (wie Anm. 8), S. 245.

tag stattfindenden Paradigmenwechsel: vom „Decodieren zum Recodieren“. Im aktuellen korporativen Plattformkapitalismus und der multimedialen Pleasure Zone des „Ambient“ herrsche mittels post-panoptischer Kontrolle ein *Recodierungsdispositiv*, so Römer, in dem permanent und gleichzeitig unterschiedliche Codierungsarten stattfänden, die dasjenige formten, was „Wirklichkeit“ genannt würde. Die Annahme einer einmaligen Entschlüsselung und mit ihr einer Transparenz des Codierungsvorgangs wäre damit obsolet. Damit wäre auch ein verändertes Verständnis für den ästhetischen Komplex, etwa ein komplettes Set an ästhetischen Begriffen zu entwickeln, so Römer, und hat hierfür bereits an anderer Stelle den Begriff *Inter-esse* vorgelegt, einer aktualisierten Form des künstlerischen Denkens zwischen Praxis und Wissen, zwischen Kunstproduktion und Kunsttheorie, zwischen Archiven, Bildern, Disziplinen und Methoden⁶⁸.

Um nicht der Gefahr zu erliegen, dass Kritik zum Dogma oder zur Parole erstarrt, bedarf es, so Thorsten Schneider in seinem Text *Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik.*, einer andauernden Selbstkritik und begründet diese Forderung zum einen mit Generationswechseln und -konflikten, zum anderen mit einem bereits komplexen Wissen zu diskursiven Formen von Kritik. Schneider diagnostiziert in ausgewählten, aktuellen theoretischen, feuilletonistischen und kulturpolitischen Positionen, die öffentliche Wirkungen und Deutungshoheiten erzielen (wollen), eine (Selbst-)Historisierung, ein Schweigen oder eine Nicht-zur-Kenntnisnahme von Anerkennungsgerechtigkeit sowie nur spärlich ausgeführte Argumente. Stattdessen würden Rhetoriken gegen Identitätspolitiken eingesetzt. „Damit fallen sie hinter die Komplexität des gegenwärtigen Diskurses weit zurück“ – beispielsweise mit der Folge der Rückgewinnung eines starken Begriffs von Kunst-Autonomie. Zur Verdeutlichung skizziert Schneider unter anderem den Komplex um Hannah Blacks Kritik an der Cultural Appropriation in / durch Dana Schutz' *Open Casket* (2017) und verweist im politischen Kontext von #MeToo und #BlackLivesMatter darauf, die Intersektionalität von Specher*innenpositionen und die kulturelle Heterogenität des Kunstdiskurses nicht unberücksichtigt lassen zu können. Die Technik des Ausblendens, die diskursiven Streuungen und begrifflichen Unschärfen führten zu Asymmetrien in Argumentationsführungen und Begriffsverwendungen sowie zu Grenzziehungen und Ausschlüssen. Die Folge dieser diskursiven Komplexitätsreduktionen sei eine Zurücknahme von Entwicklungen, die sich als implizite Regressionen oder Restaurationen aggregieren könne. (Auch) Kritik, so belegen Schneiders Ausführungen, ist ein umkämpfter Begriff und deren Funktion ließe sich genauer bestimmen, wenn (mit Ruth Sonderegger formuliert) klar würde, „wie man wem Analysen und begriffliche Werkzeuge zur Verfügung stellen kann“.

Ruth Sonderegger erarbeitet mit ihrem Text *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt* ein historiographisches Geflecht des 18. Jahrhunderts, zusammengesetzt aus Kapitalismus, Kolonialität, Sklaverei, der Freizeit von Zentral-Europäer*innen, ästhetischen Texten und Urteilen, der Disziplin Ästhetik, dem Kollektivsingular Kunst, der

⁶⁸ Stefan Römer: *Inter-esse*, Berlin 2014.

Autonomie und moderner Kunst. Mit der philosophischen Ästhetik entstand, so Sonderegger, ein umfangreich angelegtes Sensibilisierungsprojekt des westeuropäischen Bürgertums, das als Teil umfassender Subjektivierungsprozesse zu begreifen sei: Diese äusser(te)n sich in unendlichen, disziplinierenden (zu fragen wäre, noch immer anhaltenden?) Einübungen des bürgerlichen Subjekts als Habitus, dessen Emanzipation, Aufklärung und Aufstieg unbedingt unerreicht bleiben wie ausschließend wirken. Die Operationsweisen dieser Subjektivierungsprozesse müssen dabei zwingend versteckt und unsichtbar im Hintergrund verlaufen. In sorgfältiger Textexegese, insbesondere von Kant, legt Sonderegger den Widerspruch frei, dass die ästhetische Urteilskraft vom *sensus communis* (bei Hume *standard of taste*) abhängt, dieser aber, obwohl in allen vernunftbegabten Wesen, also vorgeblich universell vorhanden, nur für einen Zirkel weniger Ausgewählter beziehungsweise Eingeweihter gelte, die über Zugang zu Bildung und Zivilisierung verfügen. Damit wird deutlich, dass es sich bei dem Sensibilisierungsprojekt Ästhetik erstens um ein wirkmächtiges sozio-politisches Abgrenzungs-, Einschließungs-, Hierarchisierungs- und Ausschlussprojekt handelt und zweitens zu einer (mit Sara Ahmed) *non-performativity* führt, da das der Kunst zugewiesene emanzipatorische Potential unerfüllt bleibt. Mit der Konzeption einer interessen- und zwecklosen, kompensierenden und autonomen Kunst als normatives Kunstverständnis (wobei Autonomie eher sozio-politisch zu denken ist), konnte, so Sonderegger, die „Vernichtung großer Teile der Weltbevölkerung“ legitimiert und Ablenkung gefunden werden. Hierfür „eignete sich das neue Feld einer sich zunehmend als autonom verstehenden Kunst hervorragend“. Kunst und Ästhetik, so wäre Sonderegger zusammenzufassen, bestätigten und durchkreuzten Sklaverei und Kolonialität.

Dank

Bei dem vorliegenden Sammelband handelt es sich um die erweiterte Publikation zur Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, die am 28. und 29. Juni 2019 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand. Der allererste Dank geht an Burcu Dogramaci vom Institut für Kunstgeschichte der LMU, an Dana Pflüger vom Praxisbüro Lehre@LMU und an Bianca Michaels vom Department Kunstwissenschaften der LMU München, da sie die Veranstaltung und damit alles Folgende ermöglicht haben. Der nächste Dank gilt den Förder*innen der vorliegenden Publikation: dem Vorstand des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., dem Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der Universität München e. V. und der Fachbibliothek Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München. Danke an Susann Kühn für das Lektorat sowie Jennifer Leetsch und Niels Betori Diehl für die Übersetzungen. Danke an den Logos Verlag Berlin, Volkhard Buchholtz, Jessica Dreschert und Katharina Kruse, das Publikationsangebot freudig anzunehmen. Danke an die Mitarbeiter*innen und Kolleg*innen im Hintergrund der Autor*innen von *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs* – in Agenturen, Ateliers, Ausstellungshäusern, Galerien, Studios, Universitäten und Verlagen. Vielen Dank den Künstler*innen und Autor*innen, deren Material der Untersuchung dienen. Der besondere Dank gilt den hier versammelten Autor*innen selbst, die dieses Buch und die Dispositiv-Erkundungen durch ihre Arbeit ermöglich(t)en.

(Un)Doing the *Dispositif*. A Convergence

Preliminary Remarks

This expanded edited collection, *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, originated in a conference of almost the same name in the summer of 2019,¹ and brings together texts by a variety of authors who not only approach the *dispositif* from differing perspectives, in different languages, and from different points in time, but who *also* themselves actively engage with the *dispositif*.

As they were written up for publication, the papers presented at the conference became either much more detailed or wholly new texts. During the publication process, they were then combined with texts by other authors who also do work on the topic and whose research currently explores the formation and effects of the *dispositif*. To be able to name and circumscribe our explorations in the first place, this arrangement was in turn complemented with contributions from authors who in the past have already made significant contributions to the subject matter. These earlier texts thus serve to contextualise the newer ones, the newer texts to update and continue the earlier ones, and the missing texts to hint towards the interminability of the process of exploring *dispositif* formations. As a result, this volume offers a collection of the newly written and the already existing, of the already published and the still unpublished, of German and English texts – all of which are sorted in alphabetical order, so as to ensure an unbiased arrangement.

Initially planned as a relatively straightforward conference volume, the project soon grew into a more extensive collection of texts dealing with the themes, methods, and practices of “doing the *dispositif*”. The decision to expand the publication was also motivated by a closing paper of the conference: in this paper, the conference participants argue unanimously for a re-negotiation of established normative knowledge practices, argumentative structures and visual rhetorics. Two working hypotheses can and should be considered for this undertaking: first, that theories of art must adopt a new approach by reflecting on the complexity of their institutional and disciplinary frameworks and their performative dimensions; second, that theories of art must identify and mark their own epistemic workings. This project, which attempts to stimulate and intensify discussions across existing disciplinary boundaries, is as complex as it is challenging from a theoretical, methodolog-

¹ *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, Institute of Art History, Ludwig-Maximilians-University Munich, June 28 and 29, 2019. For further details, see: https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html (accessed 5 October 2020).

ical and epistemological point of view. That this has become a volume that cumulatively brings together texts from different points in time, that constructs and traverses the topic in different languages and perspectives, owes to the fact that thinking about and engaging with the *dispositif* requires a complex, contextual, dynamic and never-ending unfolding.

“Working on the Ground”

As Gilles Deleuze has argued in 1988, “[u]ntangling these lines within a social apparatus [*dispositif*] is, in each case, like drawing up a map, doing cartography, surveying unknown landscapes, and this is what he [Foucault] calls ‘working on the ground.’”² This publication intends to provide a cartographic mapping of a complex, multi-branched, often obscure, sometimes inaccessible and overly encoded terrain. Such a mapping could and can lead to a further clarification of terms, concepts and modes of operation, which I will briefly outline in the following:

First: How does a *dispositif* emerge and function, how is it institutionalised and how does it dismantle itself? To this end, Michel Foucault’s investigations into an active and strategically operative network of multifaceted elements provide a first orientation.³ To begin with, engagement with the *dispositif* makes it possible to observe complex situations which feature dynamic procedures, operations, temporalities and orientations. Furthermore, it allows for de-essentialization in favour of performativity, scattering and transformation,⁴

² Gilles Deleuze. What is a Dispositif? in: *Michel Foucault, Philosopher: Essays*. Trans. Timothy Armstrong, New York et al.: Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 159–166, here: 159.

³ “What I’m trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus [*dispositif*]. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. [...] In short, between these elements, whether discursive or non-discursive, there is a sort of interplay of shifts of position and modifications of function which can also vary very widely. Thirdly, I understand by the term ‘apparatus’ a sort of – shall we say – formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an urgent need. The apparatus thus has a dominant strategic function.” Michel Foucault. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977*. Trans. and ed. Colin Gordon, New York: Pantheon Books 1980, pp. 194–195. Gilles Deleuze proposes a concept of the *dispositif* that follows and expands upon Foucault’s concept, one which puts into perspective the momentum and eventfulness inherent to *dispositifs*: Gilles Deleuze. What is a Dispositif? in: Foucault 1992, pp. 159–166. Giorgio Agamben proposes to depart from the context of Foucauldian philology and to create a new, more universal framework: “[...] I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, juridical measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones and – why not – language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses [...]” Giorgio Agamben. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 14.

⁴ Cf. Elke Bippus, Jörg Huber and Roberto Nigro. Preface. in: *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zurich: Edition Voldemeer, 2012, pp. 7–12, here: p. 8.

and it permits non-dualistic thinking. Since the *dispositif* is not based on a given reality, but on mercurial, multifaceted and mobile interactions (such as between knowledge, power and truth), and is thus bound by time, scope and space, it can only be thought *in context*. To summarise, the concept of the *dispositif*, which is an effect of decentring, can be used to do research in a non-dualistic and anti-reductionist, in a relational and comprehensive, and in a diagnostic and historical way.⁵

Second: How does a *regime* work and how a change of regimes? To grasp this, and as a first entry point, we can utilise Jacques Rancière's work, in which he developed a linear and historical model "with regard to what we call art" in relation to "the Western tradition [and its] three major regimes of identification."⁶ Since 1750 and following two other regimes, Rancière sees yet another regime emerge – one which he describes as the *aesthetic regime*, "based on distinguishing a sensible mode of being specific to artistic products."⁷ To link the concept of the *dispositif* to that of the aesthetic regime and to make them mutually applicable,⁸ enables

⁵ On concrete suggestions for a method of analysing discourses and *dispositifs* (with the reservation of whether they can be analysed in the first place), cf. Siegfried Jäger. Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. in: *Theorien und Methoden (Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, vol. 1), eds. Rainer Keller et al., Opladen: VS-Verlag, 2001, pp. 81–112.

⁶ Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Trans. and ed. Gabriel Rockhill, London et al.: Bloomsbury, 2004, p. 20.

⁷ Rancière distinguishes between three regimes of art: the *aesthetic regime*, which asserts itself with the autonomy of the arts, follows on from the *representational* – or *poetic* – regime, in which art is judged in terms of the imitation of reality. In the first regime, the *ethical regime* established by Plato, images are judged in terms of how they form "the *ethos*, the mode of being of individuals and communities." Rancière 2004, 21–22. Since about 1750, works of art have begun to take on a sensible mode of being specific to artistic products (ibid., 22). The aesthetic regime identifies art as art, liberates this art from existing rules and hierarchies as well as from the role it has played to date, and thus establishes the autonomy of art. "This regime does not categorise the substance of art according to the rules of its production, but according to its attachment to a specific mode of sense and the sensible, and to a specific mode of experience." [German translation: "Dieses Regime qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus."] Jacques Rancière. *Ist Kunst widerständig?* Trans. and ed. Frank Ruda and Jan Völker, Berlin: Merve 2008, p. 40.

⁸ Cf. Tim Zumhof. Das Dispositiv der Kunst. Zur institutionellen Struktur der Kunst im Anschluss an Michel Foucault. in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59, no. 2, 2014, pp. 235–245: "[...] we can describe art with the help of Foucault's concept of the *dispositif* as a conglomerate of institutions, practices and forms of subjectivation, which produce the constitutive conditions according to which things and activities first appear as art and through which individuals can understand themselves accordingly as artists, art mediators or art viewers in the first place." [German original: "[...] wird die These entfaltet, dass sich Kunst mit Foucaults Dispositivbegriff als ein Konglomerat von Institutionen, Praktiken und Subjektivierungsformen beschreiben lässt, das die konstitutiven Bedingungen hervorbringt, nach denen Dinge und Tätigkeiten erst als Kunst in Erscheinung treten und Individuen sich erst entsprechend als Künstler, Kunstvermittler oder Kunstbetrachter verstehen können."] p. 235. "A perspective on the phenomenon of art which is informed by dispositional analyses thus asks what qualifications, gestures, circumstances, behaviours and signs are necessary and permissible, and what strategies are used to assign an artistic status to objects or activities or to prevent an object or activity from being considered a work of art." [German original: "Eine dispositivanalytische Perspektive auf das Phänomen der Kunst fragt also, welche Qualifikationen, Gesten, Umstände, Verhaltensweisen und Zeichen nötig und zulässig seien sowie welche Strategien

us to think of “aesthetics as *dispositif*”⁹ while also asking if a shift in *dispositifs* connects to a shift away from the hegemony of the aesthetic regime. This in particular concerns current logics of a strategic, representational mode and its “as if”¹⁰ rules, which seem to be suspended in the face of contemporary art practices. It is tempting to establish a next, a fourth regime in Rancière’s *modus operandi* and thus to tell a consistent, coherent, causal and linear story. However, recent observations on such a current regime may be difficult to fit into Rancière’s linear, consistent, chronologically narrated history.

Third: which effects has the use of the *singular* on concepts such as *the dispositif* and *the regime*? What impact can we expect when we talk about art and art regimes as singular entities? What has set in motion the homogenisation of concepts and terms such as a universally claimed, but inherently Eurocentric, collective singular of *art*? What disciplinary and historical entanglements exist between art and aesthetics, art philosophy and art criticism – for the terminology and objects of which the eighteenth century was formative,¹¹ and which have been used normatively and regulatively in the singular ever since, despite all theoretical diversity? And how does this relate to the invention of the creative genius and forms of artistic self-expression, which are considered the founding principles of aesthetics? “This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.”¹² To this end, we need to also consider notions of creative power, authorship, originality, authenticity and intention, as well as biographical, work-immanent and author-centric methods and related media and institutions. Narratives of autonomy, emancipation, enlightenment and reason should be fortified by categories of race, class, gender and ability, as well as with interweavings of European aesthetics, art history, colonialism and capitalism.¹³ They should also be linked to, as recently proposed by Ariella Aïsha Azoulay in an onto-epistemological study, imperial ways of thinking which take form in museum collections, archives and notions of sovereignty and human rights.¹⁴ This should also lead us to further question exactly which complicated entanglements we are faced with in (art)historiography as long as the

eingesetzt werden, um Gegenständen oder Tätigkeiten einen künstlerischen Status zuzuweisen oder zu verhindern, dass ein Gegenstand oder eine Tätigkeit als Kunstwerk betrachtet wird.”] p. 245.

⁹ “Speaking of the aesthetic *dispositif* also determines aesthetics as an ensemble of discursive practices that reflect on or mark the changes in the modes of sensible experience, how we perceive or how we are affected.” [German original: “[...] die Rede vom ästhetischen Dispositiv bestimmt Ästhetik als ein Ensemble von diskursiven Praktiken, die über die Änderungen der Weisen sinnlicher Erfahrung nachdenken bzw. kennzeichnen, wie wir wahrnehmen oder wie wir affiziert werden.”] Bippus et al. 2012, p. 9.

¹⁰ Rancière 2008, p. 27.

¹¹ Cf. Paul Oskar Kristeller. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* (II). in: *Journal of the History of Ideas* 13, no. 1, 1952, pp. 17–46, <http://www.jstor.org/stable/2707724> (accessed 5 October 2020).

¹² Giorgio Agamben. *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 44.

¹³ Cf. Ruth Sonderegger. *Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*. Talk 8.12.2016, <https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml> (accessed 5 October 2020).

¹⁴ Cf. Ariella Aïsha Azoulay. *Potential History. Unlearning Imperialism*. London and New York: Verso, 2019.

preconditioned and truncated collective singular of art is *not* sufficiently challenged and historicised. Azoulay calls such exclusions and schisms an “imperial shutter”¹⁵ – a term epistemologically inspired by the technique of the “camera shutter” as an operation that simultaneously includes and excludes. In his thinking on the *dispositif*, Deleuze warned us not to reject universalisms and not to overlook variations.¹⁶

Fourth: Why, how, for what purpose, when, for or against whom are certain *processes of unification* taking place – in such a way that it is possible to conceive of a collective *we*? Does the regime unify? ... does the *dispositif*? ... the authority of the canon? ... the hegemony? ... the narrative? ... the discipline of art history itself? Who is *we*? And when, in what ways and for what purpose do we fail to agree? Can we be united by procedures of legitimation, exclusion, truth and power (as Foucault, amongst others, has suggested),¹⁷ and may these procedures also thwart agreements or end negotiations, thus creating defence, opposition, competition and conflict? How are dynamics of unity and agreement related to the grand narratives of unambiguity, consensus, reason, causality, visibility, comprehensibility and intelligibility, plausibility, coherence and consistency: all forever called for by the epistemological apparatus? And what role does the narrative of an equally singular reality play in this enmeshment, a reality that acts as a contingent, evidence-producing, demonstrative process of unambiguity and ascertainment, whose constructed nature cannot be allowed to appear as such? These issues are accompanied by a desire to provide and substantiate affiliation, belonging and recognition.

Fifth: What exactly are we talking about? And what are we even able to talk about? What of the “unsaid,” which, taken together with the “said,” comprises the *dispositif*, according to Foucault?¹⁸ What about the unsayable? The unutterable? Or the incomprehensible? The imperceptible, the invisible, the inaudible, the impalpable? Who speaks, who is spoken about and who is listened to? Who is given the chance to retell? Are these distinctions helpful in tracking down effective logics of the *dispositif*? Would this make it possible to determine what is considered art and what is not, what comes to be known as art and what is not, what is to be thought of as art and what is not – and consequently, what is to be exhibited, archived, thematised, promoted, acquired and traded and what is not? According to Deleuze, however, *dispositifs* do not aggregate consistently, without gaps and without contradictions: “Lines of splitting, breakage, fracture” offer possibilities for different practices of appropriation or even reinterpretation.¹⁹ Foucault’s differentiation would thus only

¹⁵ “Thinking about imperial violence in terms of a camera shutter means grasping its particular brevity and the spectrum of its rapidity. It means understanding how this brief operation can transform an individual rooted in her life-world into a refugee, a looted object into a work of art, a whole shared world into a thing of the past, and the past itself into a separate time zone, a tense that lies apart from both present and future.” *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ Cf. Deleuze 1992, p. 157.

¹⁷ See, among others, Michel Foucault. *The Order of Discourse*. Trans. Ian McLeod. in: *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young, Boston et al.: Routledge and Kegan Paul 1981, pp. 48–78.

¹⁸ Cf. Foucault 1980, p. 194.

¹⁹ Cf. Deleuze 1992, p. 162.

appear to promise an easier approach; the juxtaposition of the “said” and “unsaid” would become porous, unstable, precarious, contradictory and simultaneously plural, ambiguous and productive as a result of splitting, breakage and fracture. Could it be that it is precisely these splits, breaks and fractures that reveal omissions, exclusions, privileges, ideologies and blind spots that exist in art? But why, one might ask, are splits, breaks and fractures, which, although we [sic] have long agreed on narratives of disobedience, rule-breaking, insecurity and deregulation for art [sic], so carelessly taken into account? Is it the dispositive nature of art [sic] itself that makes it so difficult to analyse its dispositive nature, that is to say “the elements of the apparatus,” “the system of relations that can be established between these elements,” as well as its “dominant strategic function”?²⁰ Is this where invisibilities are epistemically produced and endowed with linguistic, logical and methodological difficulties?

Sixth: Following on from previous research into disciplines and disciplinary measures as well as power and control mechanisms, it would not only be worthwhile, but indeed long overdue, to take a closer look at *art history* itself as an operator in the field of power relations and to examine its modes of operation. This would involve an analysis of the discipline’s premises, ideologies, intrinsic politics of terminology and identity, recurrent performativities and intellectual forces, including the (hi)stories that accompany such concepts and practices. There have already been first forays into this field: as Carl Einstein suggested in the 1930s, art history should be understood as a technique of simplification and unification, to facilitate an easier understanding and approach,²¹ or, as Arnold Hauser proposed in the 1960s, the discipline of art history should be considered an integral element in the process of “Veranstaltung” (“institutionalisation”) which guarantees not only continuity in general, but also the discipline’s own continued existence.²² Thinking with Foucault, art history, like any other discipline, is employed to control and establish discourses²³ – including procedures, for example, like the tabooing of certain objects, the privileged or exclusive right of the speaking subject, the drawing of boundaries and biases, or the production of oppositions such as between true and false.²⁴ Further work, such as Aby Warburg’s (multi-)disciplinary, (inter-)methodical and (hyper-)medial collage techniques, which led to deconstructions of narrative, motivic, aesthetic and discursive orders, served as an important preliminary step for dismantling the mechanisms of alleged normalities and actual normativities. Such precedents enabled Viktoria Schmidt-Linsenhoff to express her regret about the current lack of self-reflection within the discipline, one that was still evident in art-historical research in the 1920s.²⁵ Methodologies and theories of the

²⁰ Foucault 1980, p. 195.

²¹ Cf. Carl Einstein. Thesen zum *Handbuch der Kunst*. 1930er Jahre, Akademie der Künste Berlin, Carl-Einstein-Archiv, No. 244_007.

²² Cf. Arnold Hauser. *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München: Beck 1964, p. 105.

²³ Cf. Foucault 1981. See also: Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge* (1969). Trans. A. M. Sheridan Smith, New York and London: Routledge 2000.

²⁴ Cf. Foucault 1981, p. 54.

²⁵ Cf. Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Postkolonialismus. in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, ed. Ulrich Pfisterer, Stuttgart: Metzler 2011, pp. 348–352, here: p. 351.

twentieth century – formalism, iconology and structuralism – have prepared us to carry out recursive, self-referential, re-entry operations and to consequently work in a self-reflective manner.²⁶ This has initiated a form of art historiography that is fully capable of conducting extensive, systematic, systemic and critical research on, about and within the institution of art history and its disciplinary, discursive and even habitual practices and praxes. A seemingly homogeneous master narrative with seemingly unambiguous and stable epistemes delineating a uniform, hegemonic and exclusive art history (one that emphasises aspects such as progress, innovation and surface, and thus remains immanently modern), has long eroded anyway, given the plethora of plural approaches and instantaneous, coexisting epistemes.

Seventh: Is this a form of critique? Expert critique? Canon critique? Academic critique? Discourse critique? To ask generally and fundamentally: which and whose, why and for what, how, where, when, for what purpose and through whom does critique take place? ... critique that, according to Dirk Baecker, is the basal mode of modernity, which we no longer reside in,²⁷ in an age that, according to Jean-Luc Nancy, in a negating reference to Kant, is no longer the actual age of critique.²⁸ Judith Butler's reading of Foucault's tagline – that critique should be understood as “the art of not being governed quite so much”²⁹ – proposes to think of critique *not* as a practice that judges or condemns (entailing an intricate scheme to regulate and enforce norms), but to the contrary, as a practice that “suspends judgment”, since critique should always clarify conditions and circumstances by closely scrutinizing them, while, at the same time, keeping an eye on its own critiologial system.³⁰ This could

²⁶ See also Wolfgang Kemp's arguments: “The scholars, however, helped themselves by abandoning the old ways of accumulation and collecting, and radically curbed such excess by utilising models, patterns, laws and fundamentals.” [German original: “Die Wissenschaftler jedoch halfen sich, indem sie das alte Anhäufen und Sammeln aufgaben und das bis dato entstandene Übermaß durch Modelle, Muster, Gesetze und Grundbegriffe radikal bändigten.”] As he describes in detail: “In Wölfflin's case, this resulted in the well-known five pairs of opposed or contrary precepts, in the case of his Viennese colleague Alois Riegl to notions of the ‘haptic-optical’ as well as to inner and outer unity, in the case of August Schmarsow in Leipzig to rhythm. The latter analysed the structural diversity of medieval churches with the help of this design principle, while Riegl conceptualized and standardised arts and crafts, such as fibulae, carpets or painting.” [German original: “Bei Wölfflin lief das Ganze auf die berühmten fünfmal zwei Grundbegriffe hinaus, bei dem Wiener Kollegen Alois Riegl auf ‘haptisch-optisch’ sowie auf innere und äußere Einheit, bei August Schmarsow in Leipzig auf Rhythmus. Letzterer analysierte mit Hilfe dieses Gestaltungsprinzips die strukturelle Vielfalt mittelalterlicher Kirchen, während Riegl Produktionen des Kunsthandwerks wie Fibeln oder Teppiche beziehungsweise Standardaufgaben der Malerei wie Gruppenbilder begrifflich ordnete.”] Wolfgang Kemp. Die Erfindung des Homeoffice. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1 April 2020, No. 78, N3.

²⁷ Cf. Dirk Baecker. Wahr ist nur, dass alles falsch ist: Zur Kritik in der nächsten Gesellschaft. in: *Systemtheorie und Gesellschaftskritik. Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*, eds. Kolja Möller and Jasmin Siri, Bielefeld: transcript 2016, pp. 223–242.

²⁸ Cf. Jean-Luc Nancy's talk on January 28, 2016, at HAU Hebbel am Ufer in Berlin, *Unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik* [Our age is no longer the actual age of critique] – the title of which Nancy uses to not only reference, but also subvert, Kant's preface in *Kritik der reinen Vernunft* [Critique of Pure Reason] (1781), cf. the protocol of the event: <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2146> (accessed 5 October 2020).

²⁹ Michel Foucault. What is Critique? in: *The Politics of Truth*, ed. by Sylvère Lotringer, trans. Lysa Hochroth and Catherine Porter, Los Angeles: Semiotext(e), 2007, pp. 41–81.

³⁰ Cf. Judith Butler: What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue, in: *transversal* 05.2001, <https://transversal.at/transversal/0806/butler/en> (accessed 5 October 2020).

be one possible answer to Armen Avanesian, who ineffectually criticises critique as “external cosmetics”³¹ only, who sees himself faced with crisis³² in view of today’s preferred practice of wielding purely negative critique, and who decries the fact that critique is so entangled in power relations that it helps latent norms become effective, that it legitimises and thus ennobles “the criticised as much as the one criticising,”³³ and that it cannot achieve transformations, not even of its own premises. Throughout the last decades, critique’s inherent powers have apparently been “expelled by all institutional forces possible.”³⁴ “And yet,” according to Avanesian, despite all this, “we will continue as before, as if there were no yesterday – in turn preventing a possible tomorrow.”³⁵ This prediction would not come true if, to answer Avanesian, we suspended judgment and set out to search for preconditions ... if we practiced criticism, with Foucault, as “desubjugation”³⁶ – for example against governing bodies, laws and authoritarian truths (as well as against traditions, values, habits, conventions, customs, evidences, realities). If this were the case, critique could be carried out as an operation that critically probes, not least its own operations. Or, in the words of Judith Butler: “Could it not be that critique is that revolution at the level of procedure without which we cannot secure rights of dissent and processes of legitimation?”³⁷

Eighth: How do these previous thematic fields – the *dispositif*, regimes and art regimes, unification, the “unsaid”, the discipline of art history and critique – relate to *digitisation*, which is said to have ushered in a new epoch?³⁸ As Paul Preciado argues, “[w]e are still in the throes of the transition from a written to a cyber-oral society [and from an organic to a digital society], from an industrial to an immaterial economy, from a form of disciplinary and architectural control to forms of microprosthetic and media-cybernetic control.”³⁹ Cybernetic machines, the black boxes of algorithmic governmentality, new technologies of control, surveillance and monitoring, data colonialism, discriminatory data collection and data retrieval: all this confronts us with the challenge of reworking and revising grand, traditional categories such as nature, culture, technology, humanity and society⁴⁰. Such

31 Armen Avanesian. *Überschrift. Ethik des Wissens. Poetik der Existenz*. Berlin: Merve 2015, p. 40. [German original: “[...] äußerliche Kosmetik [...]”]

32 Ibid., p. 24.

33 Ibid., p. 33. [German original: “[...] das Kritisierte ebenso wie den Kritisierenden.”]

34 Ibid., p. 37. [German original: “[...] mit aller institutioneller Macht ausgetrieben wurde.”]

35 Ibid., p. 33. [German original: “Und trotzdem [würde] weitergemacht wie bisher, als ob es kein Gestern gäbe – und sicher wird es so kein anderes Morgen geben.”]

36 Foucault 2007, p. 47.

37 Judith Butler. Critique, Dissent, Disciplinarity. in: *The Fate of Disciplines (Critical Inquiry 35)*, no. 4, 2009, pp. 773–795, here: p. 795.

38 Compare, among others, Birte Kleine-Benne. “We’ll need to rethink a few things ...” Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en. in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 48, no. 1, 2020, pp. 27–38. See also Dirk Baecker: *4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Berlin: Merve, 2018.

39 Paul B. Preciado. Learning from the Virus. in: *Artforum* 58, no. 9, May / June 2020, <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823> (accessed 5 October 2020).

40 Cf. Dirk Baecker. Wie verändert die Digitalisierung unser Denken und unseren Umgang mit der Welt? in: *Handel 4.0: Die Digitalisierung des Handels. Strategien, Technologien, Transformationen*, eds. Rainer

reworkings, however, also offer us the chance to retranslate our current situation into questions to which we can seek new answers.⁴¹ Connected to this is a difficulty that encompasses the term of the digital, which, whether used in an inflationary, pessimistic, futuristic, dystopian, technical or euphemistic manner, entails a degree of blurriness that leads to confusion, uncertainties or even to delusion and ideologisation⁴² – a development that runs parallel to how the EKMRZ giants⁴³ employ and capitalise on algorithms, soft- and hardware. Could these be the reasons for why in-depth, critical examinations of concepts, categories and methods connected to the digital have stagnated – which, in turn, has led us to look back and re-discover something new (such as the image, the large-scale painting, the intentional artist, or motifs such as power and energy)? Or have we possibly never been postmodern?

Ninth: The timeline of the epochal watershed from modern to digital society is multiplied, crossed and disturbed by other, otherwise-oriented and often shorter time-*lines*: differently-directed, multi-temporalised and -dynamised lines thus always co-exist and interact in order to form *axes*. One such axis involves the interlocked regimes of health, democracy, economic and climate crisis in the form of the COVID-19 pandemic, which began at the end of 2019 and will reach into the future far beyond 2020. Biopolitical governmental techniques that have emerged while coping with COVID-19 and its pandemic as a form of managing and monitoring human lives will in the foreseeable future not only produce new forms of subjectivities, societies or border and control techniques, but also mould disciplinary *dispositifs*. Another axis entangled with the axis of the pandemic (following a phase of technological utopia in the 1990s and a phase of techno-political disillusionment and disappointment in the 2000s), involves (re)strengthened authorities and can thus be regarded as a phase of fundamentalism and rollback⁴⁴ that inherently affects art(-historical) research. This current phase we find ourselves in is burdened by restrictions and affects of revenge and resentment, caused by politicians like Bolsonaro, Duterte, Erdoğan, Le Pen, Orbán, Putin and Trump, and by political parties such as the former Front National (now Rassemblement National), PiS, Lega Nord, Fidesz, FPÖ, UKIP and the AfD. In addition to the epistemic and epistemological clashes caused by an epochal media change, and alongside day-to-day political pandemic management in times of Corona, we are faced by a gruelling challenge in form of a revived fundamentalism, consolidated by world-political turns such as the Brexit referendum in June 2016, the attempted coup in Turkey in July 2016 and the election of Donald Trump in November 2016. These three political events mark key moments in the context of so-called fake news and targeted disinformation, which lead to toxic entanglements with the other axes, especially with that

Gläß and Bernd Leukert, Berlin and Heidelberg: Springer 2016, pp. 3–24, https://catjects.files.wordpress.com/2015/06/wie_veraendert_digitalisierung.pdf (accessed 5 October 2020), p. 3.

⁴¹ Cf. Kleine-Benne 2020, p. 28.

⁴² Cf. *ibid.*, p. 32.

⁴³ Here, I am using the same chiffre UBERMORGEN works with in their *EKMRZ-Trilogy*, 2005, see: https://www.ubermorgen.com/EKMRZ_Trilogy (accessed 5 October 2020).

⁴⁴ Cf. Felix Stalder. *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp, 2016.

of epidemic management and climate change, and in turn reactivate other temporalities, such as that of the patriarchal-imperial-colonial regime.⁴⁵ Or to put it differently: have we possibly never been modern?

Tenth: What is the connection between these techno-cultural-political-epidemiological events – to be supplemented with the “economic-military-technological regime”⁴⁶ as stated by Hito Steyerl which additionally inserts an economic and military component – with the way scholarship, research structures and institutions are growing more *precarious* by the minute, a progress that goes hand in hand with the institutional distortion of, for example, truth/s and democracies? Such developments are reflected in the hostility expressed – by, amongst others, academic, sometimes populist, ideologically loaded and distorted/disturbing positions – towards plurality and diversity, feminism and gender studies, deconstruction and deconstructivism, difference and identity politics.⁴⁷ They all have frequently been blamed for the recent rise of right-wing populist perspectives and extreme right-wing parties, as well as for the successful promotion and implementation of fake news, fake discourses, hate speech and conspiracy theories. We thought that with our deconstructivist approaches we had overcome, or at least sufficiently problematised, those essentialisations and fundamentalisms that have come to the forefront again. But these essentialist and fundamentalist performances now have to be reckoned with once again, as newly multiplied, intertwined constructions of difference. This process can already be felt playing out in increasingly dynamic debates on questions of provenance and restitution,⁴⁸ in the taking down or the covering up of art works in the white cube, in the controversy expressed over paintings and iconoclasm in the public space, as well as in protests by artists either against the sponsoring of cultural institutions by controversial corporations or against the staffing of museum boards of directors with people who hold leading positions

⁴⁵ Azoulay demands that imperial rights be unlearned and imperial violence rejected by bringing into our political presence that which has been invented as irrefutable past: “[...] the unlearning of imperialism itself – along with all the ‘political terms, structures, institutions, concepts and laws commonly identified as modern.’” Azoulay 2019, p. 24. Regarding “[...] types of ‘de-’, such as decompressing and decoding; ‘re-’, such as reversing and rewinding; and ‘un-’, such as unlearning and undoing [...]” see *ibid.*, p. 10.

⁴⁶ Cf. Hito Steyerl. *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*. Zürich: Diaphanes, 2018.

⁴⁷ For a diagnosis of these debates, furnished with “claims to exclusivity, rigorism and absolutism” in dialogue with negotiations, crossings and transgressions, see Andrea Geier. Nicht stören!? Über Kritik an Identitätspolitik und postmodernen Theorien. in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2, no. 9, 2018, pp. 89–96. “Everyone involved should be required to become aware of their own speaking position and their experience between privilege and discrimination. And should ask themselves: Do I have the wiggle room to do something about the marginalisation of certain positions and experiences in specific contexts?” [German original: “Allen Beteiligten darf abverlangt werden, sich ihrer Sprechsituation und ihres eigenen Erfahrungshorizontes zwischen Privilegierung und Diskriminierung bewusst zu werden. Und sollte sich fragen: Habe ich einen Handlungsspielraum, um an der Marginalisierung bestimmter Positionen und Erfahrungen in spezifischen Kontexten etwas zu ändern?”] *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸ On the praxis of *deaccessioning* (only insufficiently translatable as de-collecting) as a form of restitution of museum collections, cf. Julia Pelta Feldmann. Restitution ist nicht genug. in: *Zeit Online*, 17.7.2019, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2019-07/kolonialkunst-museen-sammlung-diversitaet-deaccessioning> (accessed 5 October 2020).

or shares in those very corporations: most recently, for example, in the Metropolitan Museum of Art as a reaction against the U. S. pharmaceutical company Purdue Pharma owned by the Sackler family, in the New York Museum of Modern Art against the U. S. investment company BlackRock, in the Whitney Museum against the U. S. teargas supplier Safariland, surrounding the Turner Prize against the British transportation company Stagecoach whose CEO financially supported a homophobic campaign in Scotland in 2000,⁴⁹ or in the Los Angeles County Museum of Art against the private equity firm Platinum Equity which, as owner of the telecommunications company Securus Technologies, charges overpriced fees for telephone calls from prisons and detention centres.⁵⁰ Among other things, these activities reinvigorate and update discussions around so-called compliance rules by and for cultural institutions.⁵¹

Eleventh, and a final, self-referential perspective: “At the moment there is once again talk of an epistemic epochal change or at least a threshold beyond which the ordering system as established by institutions, their *dispositifs* and corresponding discourses will no longer prevail. [...] This is about the 3rd time I have witnessed such discussions.”⁵² Have caesurae become a mere trend, an inevitable consequence of the dispositive logics discussed here? Is this a matter of avant-garde rhetoric? Is critique a truly basal modern mode, that is to say deeply rooted in and entangled with modernity? And does critique in its perpetuating application in turn contribute to the consolidation of modern conditions? Is this a sophisticated and effective trick to only reinforce and consolidate existing conditions? Or is this all, as is more likely, about the desire to reverse, divert, repair, augment, renew, re-acquire, redistribute, readjust, and reassign? To see it as such would mean for us to really and truly dive into the different subject matters, to make them mobile, to translate them into questions in order to be able to explain and examine them, and to perpetually search for new answers. Recent neuroscientific approaches emphasise the active, selective, dynamic and inventive part of the brain which is steered by top-down influences, such as expectations and predictions, which in turn are inferred from experience, awareness and working memory: “One of the new concepts is captured by the idea of ‘situatedness.’”⁵³ Thus everything

⁴⁹ For further information, see the online documentation of the lecture series *Politisches im Künstlerischen*, winter term 2019/20, Institute of Art History, Ludwig-Maximilians-University Munich, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html> (accessed 5 October 2020).

⁵⁰ Matt Stromberg. Major Artists Demand LACMA Remove Board Member Who Owns Prison Telecom Company. in: *Hyperallergic*, 16.9.2020, <https://hyperallergic.com/588856/open-letter-lacma-tom-gores> (accessed 5 October 2020).

⁵¹ For further events in the operating system “art”, cf. the Twitter account <https://twitter.com/BetriebssystemK> (accessed 5 October 2020).

⁵² E-mail correspondence with Stefan Römer in preparation for the conference, May 31, 2019. [German original: “Es wird gegenwärtig mal wieder von einem epistemischen Epochenwechsel oder zumindest einer Schwelle gesprochen, nach der die von Institutionen, deren Dispositiven und den entsprechenden Diskursen konstituierte Ordnung nicht mehr vorherrschend sein soll. [...] ich erlebe das schon zum ca. 3. Mal.”]

⁵³ Andreas K. Engel, Pascal Fries and Wolf Singer. Dynamic predictions: Oscillations and synchrony in top-down processing. in: *Nature Reviews Neuroscience* 2, October 2001, pp. 704–716, here: 704, http://www.40hz.de/engel_2001_nrn.pdf (accessed 5 October 2020).

seems to be much more complicatedly, complexly, contextually and ecologically positioned than previous epistemic possibilities have suggested. This does not only challenge existing concepts, methods, axioms, theorems, evaluations, histories, and, where appropriate, disciplines and institutions, but also confronts already existing *dispositifs* formed by certain discourses, decisions, laws, doctrines and institutions.

Navigation

This volume comprises 18 authors whose explorations of the *dispositif* have generated an anthology of select, distinct voices. Their texts are marked by multiple perspectives, they are disparate, forensic and complex, they are written in different languages, stem from different contexts and points in time, are endowed with different styles and, in some cases, also stand in close relationship with other, earlier publication contexts. This means that they are ideally positioned to unfold diverse spaces of thought, allowing them to differentiate between individual components of the *dispositifs* they discuss or dissect – this may include individual operations, processes, procedures, glances, lacunae, splits, implications, preconditions, et cetera – and allowing them, in a next step, to diagnose the strategic formations such heterogeneous ensembles might take. Beyond that, the texts assembled here allow us to discern the different variations, starting points, approaches and emphases as well as different styles of *dispositif* exploration, ranging from the literary and narrative to the documentary, and from theory to speculation and advocacy. Ultimately, it is possible to trace very concrete contextualisations of how each text *does* and *undoes* the *dispositif* from an intertextual perspective. This opens up new prospects: that is, to *dispositivise* the *dispositif* in turn.

In her text *Strategien des Nicht*Saybaren / Nicht*Sichtbaren: Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik*. [*Strategies of the Un*Sayable / In*Visible: Thinking about the Aesthetic Dispositif*.], and specifically within her readings of the artistic practices of Iris Jungerman, Remy Jungerman and knowbotiq, Elke Bippus identifies the aesthetic regime in all its cultural-political and epistemological entanglements in order to approach (unlike Rancière) aesthetics as *dispositif*, “as an ensemble of strategies and relations that both determines forms of knowledge and is determined by forms of knowledge.”⁵⁴ *The Measurement of Presence*, an exhibition by Jungerman and Kensmil at the 58th Venice Biennale in 2019, decolonizes the aesthetic regime in that its aesthetic practices and references record transatlantic connections that have previously been rendered invisible. Jungerman and Kensmil’s works make clear that colonial racism has deeply marked our artistic-aesthetic power-knowledge complex. With *kotomisi: un-inform* (since 2011), the artists knowbotiq reveal fabulative, narrative potentials that explicitly *do not* activate the already-known and the already-seen, in order to decolonise Eurocentric perspectives. For her arguments, Bippus has chosen three artistic positions that open up the in*visible and the un*sayable in a critical way, in order to reveal the circumstances of the aesthetic *dispositif*. The resulting “disruption of

⁵⁴ Bippus, Huber and Nigro 2012, p. 11. As Foucault states: “This is what the apparatus consists in: strategies of relations of forces supporting, and supported by, types of knowledge.” Foucault 1980, p. 196.

the patterns of representation within our aesthetic regime” reflects its dispositive composition in terms of “what can or cannot be rendered said or seen at any given time, even if it fundamentally exists within an episteme as something that can be said or seen.” According to Bippus, the artistic interpretations of Western European (art) history by Kensmil, Jungerman and knowbotiq perform a redistribution of the sensible, as they “expose the invisible / unsayable of history as invisible, as unsayable.”

“[E]verything becomes so blurry that we never know what exactly we are talking about,” observes Luis Camnitzer with regard to how we conceive of art. Amidst only vaguely defined interpretations and functions of art, we fail to have a clear grasp of what we are talking about when we talk about art. But could precisely this vagueness be an integral part of such a definition, even though art is often taught as something that should be listened to, but never fully talked about? In his essay *About the Monolingual Players*, Camnitzer therefore puts to the test what kinds of declarative and systematising powers are involved when parallels to the specifics of monolingualism and multilingualism are drawn. In this way, he successfully points towards the similarities and differences between art, design and creativity, and is able to diagnose the current state of discourse and debate in art education in the context of STEM curricula (Science, Technology, Engineering, Mathematics). In contrast to monolingualism, bi- and multilingualism hold the potential for distance, disassociation and critical perception. This distinguishes artistic processes from those of design; they are more open-ended, centrifugal, and demand of us not only to think outside of the box within which a problem occurs, but also to think outside of the “language” used to describe the problem. Research, change, recognition, choice, re-signification, and encounters with the unsaid and unknown all happen “on the road,” in a manner of speaking: “[...] however, we use it [art] as a tool to both find things out and to generate meanings that don’t yet exist.” This can lead to cognitive games with those who play the game, with the rules of the game and with how power is distributed. “Most tools employed for cognition are bound by rules and codes. When in the art mode, one may unbind them, disassemble any idea or event in terms of logic and illogic, practicality and absurdity, to then rearticulate it and add for whatever purpose.” Yet, artistic methodologies are absent from current curricula, they are excluded because the exploration of the unknown is considered esoteric, elitist or mythical, and, inherently, as useless. Recently, Camnitzer has come to the conclusion – incidentally before epidemiological connections infiltrated our language and thinking as a result of the COVID-19 pandemic –, that our social system would immediately begin to vaccinate against an artistic practice that is active as a virus, but that would also benefit the (vaccination) system.⁵⁵

On May 9, 2020, Ibou Coulibaly Diop and Thomas Oberender stepped out of time and took the “interim phase” caused by the COVID-19 pandemic as an opportunity for an online conversation at the close of the *Virtual Theaterreffen 2020*. Meandering in and through dialogue, they undertake a *system check* of previous art formats, practices and institutions, including ones that have been environmentally harmful, exploitative, consum-

⁵⁵ Source: E-mail correspondence with Luis Camnitzer in preparation for the publication, 29 January 2020.

erist or disconnected from context, and ask: from now on, how are we going to live with Corona? How can we activate unresolved issues such as colonialism, negotiate still-prevalent harmful tendencies such as arrogance, and employ as of yet insufficiently-practiced affects such as solidarity? How will cultural formats and encounters look like beyond what we are familiar with now? How can we deal with art and exhibition practices that cut, divide, isolate, and detach? In this “situation of relative unresponsiveness” they see the end of the anthroposphere. Diop and Oberender agree that “the crisis isn’t all corona” and that the time has come that “we can no longer create exhibitions and theatre as we have done in the past.” Instead of a “poetics of fright and terror”, as the political apparatus currently practices it, they believe in the healing dimensions of art, and advocate for a future marked by relationality, learning, collectivity, diversification and heterogeneity. Diop and Oberender’s conversation was revised into a transcript for the present volume.

Andrea Fraser, who with her texts and performances explores the *dispositif* – and who herself affects the formation of *dispositifs* through her practices –, distinguishes between aesthetic and epistemological forms in her text *Über die soziale Welt sprechen ... [Speaking of the Social World ...]* from 2011. Between “what art works are under these historical and economic conditions” and “what artists, curators, critics and historians say that those art works [...] do and mean,” she sees unsurmountable barriers. She also notes a fragmentation of the artistic field into economically, politically and artistically incommensurable subfields such as the market, exhibition culture, activism and the academic field. Thinking together these disparate phenomena, so Fraser, seems (to her) impossible – instead, she suggests, in recourse to Bourdieu and Freud, to reflect on “the divide between what we do and what we say (or don’t say) about what we do,” and to think about the breaches and dissonances within these relationships. With this, Fraser continues ideas developed in one of her earlier, now canonical texts, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), in which she traces a historical progression of both the term and the concept of *institutional critique*, coining the now iconic phrase: “It’s not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized [sic] sites for the production, presentation, and distribution of art. It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.” Here, Fraser had already registered problematic demarcations and identified their specific functions within the art discourse, namely to assert difference between socio-economic and artistic-intellectual interests or disinterests. Although the gap between practice and discourse has narrowed since the beginning of the 2010s (and artistic and activist practices have since grown to increasingly scrutinise their own contexts), Fraser argues today that institutions still fantasise about artistic and intellectual omnipotence.⁵⁶ And Fraser would not be Fraser

⁵⁶ At this point in time, Fraser says: “I do think the defensive use of negation has diminished since 2010–2012 and, with it, the gap between practice and discourse also has diminished. I think there is broader recognition of the social and economic conditions of art, as well as of the colonial and white supremacist underpinnings of the art field, and this has contributed to and also reflects the rise of artistic and activist

if she had not already found another productive difference within this complex process, this time between alienation and distance.⁵⁷

erwin GeheimRat focuses on the law as a relevant subset for dispositive explorations of and within art and pleads the case for an understanding of artistic freedom and art in accordance with constitutional law [*Plädoyer für eine grundrechtskonforme Auslegung der Kunstfreiheit und des Kunstbegriffes*]. Only by applying a “comprehensive” definition of art and, in consequence, of artistic freedom, would it be possible to act in conformity with the law – following the Basic Law, Article 5, and two fundamental decisions of the German Federal Constitutional Court in 1971 (the so-called *Mephisto Judgment*) and 1984 (*Der Anachronistische Zug [The Anachronistic Procession]*). This might confront and complicate romanticising, idealising or ideologising theories, philosophies, curricula, juries or funding bodies, in all their narrowness, normative guidelines and other programmatic ostracisms. Instead of imposing norms on and subsequently imposing judgment on *art*, we need to sound out and fill out specific spaces of freedom; that is what the constitution and the law both require and facilitate.

Siri Hustvedt conducts her *dispositif* explorations in two different but interrelated text forms reprinted here, an excerpt from a novel and an essay: in the introduction to her novel *The Blazing World* (2014)⁵⁸, the imaginary editor of an anthology, called I. V. Hess (the male “accountant” of the text who is obviously interested in consistency and care), argues that the oeuvre of the fictional character Harriet Burden is concerned with the unmasking of sexist tendencies in the art world, with the complex workings of human perception and with (pre)conceptions vis-à-vis “gender, race and fame.” For *Maskings*, the title of her five-year experiment from the late 1990s, Burden commissions “three men to act as straw men for her own creative work: three solo exhibitions in various New York galleries, one by Anton Tish (1999), one by Phineas Q. Eldridge (2002) and one by an artist known only as Rune (2003), were in fact Burden’s own work.” The fabric of the fictional anthology consists of the exhibitions – a trilogy formed by *The History of Western Art* (Tish), *The Suffocation Rooms* (Eldridge), and *Beneath* (Rune) –, of Burden’s notebooks, of a collection of disparate statements by people surrounding her (all compiled by Hess), as well as the frame narrative. The title itself refers to a book by Margaret Cavendish published in 1666.⁵⁹ Here,

practices focused on these conditions. But I do still see art discourse as dominated by highly ‘sublimated and euphemized’ speculative theory (Bourdieu) that makes all sorts of magical claims that are rooted less in what art and theory does than in highly institutionalized fantasies of artistic and intellectual omnipotence and omniscience.” Source: e-mail correspondence with Andrea Fraser in preparation for the publication, 11 September 2020.

⁵⁷ Of her own involvement, Fraser says: “I think my sense of (active) estrangement from the art field has diminished but that is mostly because my distance has increased. That is, my individual sense of conflict has diminished because I want less and less from the art field and feel less and less invested in resolving its conflicts and contradictions.” Ibid.

⁵⁸ Siri Hustvedt: *The Blazing World*, London: Hodder and Stoughton, 2014.

⁵⁹ Margaret Cavendish. *The Description of a New World. Called The Blazing-World*. London: A. Maxwell, 1666. Burden in turn uses Cavendish as an alter ego, since she, too, failed to gain recognition during her lifetime.

Hustvedt has created multiple, interlocking closed circuits, which, like entwined Möbius strips, twist and turn around one another in a disorienting way. This is yet another way to describe *dispositifs* and to indicate their potential ineffabilities.

This poetologically-operating *dispositif* exploration finds its justification and supplementation in a series of neuroscience-oriented essays by Hustvedt: in *Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative and the Self* (2010), she traces various concepts of perception, memory, emotion, imagination, time and fantasy, and offers up important self-referential perspectives on the topic of (un)doing the *dispositif*. This essay is concerned with observing the act of observing, or rather, with exploring the act of exploring. Hustvedt wanders through the (three) (hi)stories of neuroscience, psychoanalysis and literature, and encounters logical loopholes, “I-less” normative voices in academic writing (which result in epistemological limitations), the impossibility of perceptual neutrality, narration as a mode that holds together and gives meaning, memories that are not only consolidated but reconsolidated by the brain, or the important connection between meaning and emotion. Hustvedt explains that remembering and imagining coincide in a shared time, that self-perception and self-processing cannot be separated from the perception and processing of others (“other-processing”), and that the repetition of past perceptions creates future ones. We are, according to Hustvedt, not to be reduced to only that which “can be narrated.” She also posits that the order in which a storyteller (note: this could also mean art-history-teller) coordinates certain events does not exist at the time they occur.

In her text *Enduring Disagreement. What We Can Learn from the Pluralism Debate in Mathematics*, Silvia Jonas assembles mathematical-historical and philosophical arguments aimed at “finally abandoning the ideal of a uniform, contradiction-free Big Picture, in favour of facing up to the pluralism reflected in mathematical practice”: the contradiction-free, unsurpassable ideal of precision and certainty in mathematics, which has unfolded discursive and disciplinary power over centuries, can no longer be maintained in view of the discovery of non-Euclidean geometries or the latest developments in set theory. Innumerable mathematical hypotheses may not be decidable and consequently may not hold a definite truth value. Furthermore, it is “not even clear whether there is really only one correct answer to each of those open mathematical questions.” The resulting mathematical pluralism has argumentative and discursive consequences and manifests itself in a debate on pluralism, which now instead considers researching the causalities and timescales of potential answers. As the pluralism practiced in even basic mathematics proves, plurality means anything but arbitrariness or the absence of truth, and neither does it entail an “anything goes” mentality, another argument brought forth by those on the opposing side. Jonas further advocates a pragmatic rather than a dogmatic approach to seemingly unsolvable questions.

The text *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ... [Speculating on the End of the Aesthetic Regime ...]* practices what it promises in its title: following on from observing a growing rift between artistic and epistemic productions, the text speculates on the end

of the aesthetic regime and consequently on the ways meaning-making processes, theories, institutions, problems and ideologies differ from the aesthetic regime. It should thus be placed in an epistemological context that proffers relational rather than substantive focal points. The text also provides and sharpens concrete tools in the face of current conditions which see us newly-confronted with rejections of deconstructivist and pluralising processes: after presenting contemporary artistic practices and praxes that do not abide by the rules of the aesthetic “as-if” regime (Rancière), the text proceeds to consider epistemological questions, in order to further examine the order of the aesthetic regime by way of deconstructive, decolonising, and institution-critical observations. By applying George Spencer-Brown’s logical systems, the texts fashions methodological shifts towards a relation-oriented, ecological form to work out recent, interlocking and mutually-confirming regime operations, which, in addition to further dispositive condensations to be investigated, are operative, that is to say have self-operative effect, on the aesthetic regime and “[produce] reality with all discursive and symbolic power.”⁶⁰ By perspectively including speculation, poiesis and complexity, it becomes clear that it is possible to speculate on methodologically as well as historically new conceptual prospects – and this means speculation as it is employed by Speculative Constructivism and Realism, as a potential. As a research desideratum, the text provides – and thus reveals itself to be a working paper –, among other things, the impulse for an art historiology that shows that preliminary theoretical work has already been carried out in order to pluralise the narrative of the aesthetic regime.

Michael Lingner – who would have had so much more to contribute to the subject of this book – deconstructs the concept of autonomy in modern art in three steps in his 1999 essay *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst [Crisis, Critique and Transformation of the Concept of Autonomy in Modern Art]*. While the first chapter provides answers to its crisis and the third chapter points towards its transformation into a “heautonomous concept,” the middle chapter names three dogmas which dominate the art system and which continue to implicitly maintain the illusion of the autonomy of art works and artists: first, the assumption that a work of art is object-like, encompassing “das Dingliche und Geistige” [“the material and spiritual”]; second, the claim that a work of art must be purpose-free, without utility value or agenda; third, the conviction that a work of art must be limited to the symbolic, otherwise it would represent an illegitimate transgression and appropriation. In accordance with Lingner, three further dogmas can be added today:⁶¹ the premise that a work of art must contain a meaning or an intention that needs to be interpreted; the belief that art exists in a non-hegemonic space and that it remains free; and the understanding that conceptualisations of art need not be examined in terms of their specific premises and contexts.

⁶⁰ Avanesian 2015, p. 118.

⁶¹ Source: E-mail correspondence with Michael Lingner in preparation for the publication in February and March 2020. See also Lingner’s additional metadata of his text: https://ask23.de/resource/ml_publicationen/ml_kt_h-a99 (accessed 5 October 2020).

Lucy Lippard's essay *Escape Attempts*, which she wrote in 1997 as a foreword for her catalogue *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (published in 1973) (and in which she, incidentally, also refers to the artistic practice of Adrian Piper and Luis Camnitzer), illustrates how she does and undoes the *dispositif*: On the level of content and technique as well as on the stylistic level, she "works on the ground" and engages in a form of narrative navigation via participating actors such as people, art concepts and works of art, museums and exhibitions, cities and art magazines. Lippard describes how, in the context of "the ferment of the times," artistic praxis attempted to escape from the aesthetic regime of conventional notions of art (based on and driven forward by theorisations like Clement Greenberg's) and from an institutionalised commodity status by employing and engaging in processes like dematerialisation, decentralisation, internationalisation and feminisation, only to be eventually relegated back into the white prison cell by means of the "gallery-money-power structure." This is a personal narrative that never conceals or loses Lippard herself as the narrator, and which in turn bears potential for further dispositivisation, for it vividly points to the contextual presence of observers in the process of dispositivisation.

Within the ambit of her performative diagrammatics, Adelheid Mers presents *The BRAID*, a generative, structuring, and visualising diagrammatic instrument, with which her practice can be situated within the current discussion about artistic epistemes and artistic research. *The BRAID* engenders dialogic and intra-active ways of de-, re-, and reifying as well as re-, de- and dimensionalising. It flexibly configures thoughts, experiences, and their manifold relations. As articulated in her text *The BRAID: Moving Across Dimensions from Representation to Performativity*, this denotes Mers' understanding of performativity as a practice of boundary-making and unmaking (after Karen Barad). Her generalised epistemic engine, *The BRAID*, can be operated in circular, processual, ecologising, intra-active and -personal ways – in sum, performatively. This means it cannot be accurately described as an epistemological or methodological technology. Both terms are enmeshed in logics of representation, which here are explicitly neither iterated nor perpetuated, but to be replaced by performativity. *The BRAID* is a variant of studio critique that uses Mers' triadic concept of "making, mediating, and managing" to affirmatively generate action potentials for participation in techniques of governance.

In 1976, Brian O'Doherty presented *Inside the White Cube*, one of the most successful and momentous studies regarding context and *dispositifs*; a study which also "actively promoted an art practice or method of its own": *institutional critique*. "An art-historical, art-critical, and art-practical success story, and a great exception."⁶² Could something similar be set in motion with *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs? In Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money* (2009), O'Doherty summarises not only his stances from over 40

⁶² Wolfgang Kemp's text *Medienrevolution und Kunstwissenschaft unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung* will be published in *Die Zukunft der kunsthistorischen Publikation*, edited by Hubertus Kohle, arthistoricum, 2020.

years ago, but also shares his current observations with regard to Operation White Cube, one of the big players within a relational net produced by regimes and *dispositifs*: “The box, which I have called the white cube, is a curious piece of real estate, and has a long history of occupants like a room in an exclusive hotel stripped to its basic function: enclosure. The history of this space, as we know, is a history of developing self-consciousness; a room, a gallery, intensely conscious of itself? How does a room, a box, get that way? [...] A box so self-aware that it may be neurotic. [...] In retrospect, what strikes us most is the civility of late Modernism, and its ability through formalism, to suppress minority dissent and not make a mess on the floor.” O’Doherty marvels: “What a triumph of a cultural model. A neutral space everywhere pretending to be placeless.” He describes the current status quo in sober terms: “The white cube I described over thirty years ago is no longer the same place. The stresses on it from within have increased. This has to do with the diversification of artistic practices [...] We are what we have developed, or developed into. Art and its reception always intersected finance. Art is made to be co-opted.”

In 2017, the British conceptual artist and author Hannah Black demanded in an open letter that the oil painting *Open Casket* by her United States colleague Dana Schutz, exhibited at the Whitney Biennial, be destroyed, as Schutz had turned the suffering of African-American history into an art market profit: “The painting must go.”⁶³ A few months later, Julia Pelta Feldman published an essay on art, censorship and destruction⁶⁴ – controversies that preoccupied the American art scene that year. This essay (titled “*Censorship now!!*”: *Destruction and Memory in Art*) has now been updated and translated into English for this volume because, according to Pelta Feldman, art theory has yet to develop an adequate awareness of these protests. Instead, simplified displays of animosity in the guise of justice and anger have blocked such discussions. Pelta Feldman traverses various perspectives of this conundrum that includes aesthetics, morality, politics and history, and suggests that Black’s call to action should not be interpreted as purely destructive, but as a plea for the redistribution of the freedom of expression and as a reminder of the entanglement of past and present. Thinking with and through Adorno’s essay *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* [*The Meaning of Working Through the Past*] (1959), Pelta Feldman reminds us that as long as America’s history of racism and oppression remains unaccounted for, Black’s appeal must be understood as a reminder of what has already been broken: “As long as America’s racist past is still alive, as long as it continues to destroy the lives and livelihoods of black Americans, we must understand this call for censorship not as an act of destruction, but as a memorial to what has already been destroyed.”

⁶³ Hannah Black. Hannah Black’s Letter to the Whitney Biennial’s Curators: Dana Schutz painting “Must Go”. in: *e-flux*, 1 March 2017, <https://conversations.e-flux.com/t/hannah-blacks-letter-to-the-whitney-biennials-curators-dana-schutz-painting-must-go/6287> (accessed 5 October 2020).

⁶⁴ Julia Pelta Feldman. Das Bild muss weg. in: *DLF*, October 1, 2017, https://www.deutschlandfunk.de/ueber-kunst-zensur-und-zerstoerung-das-bild-muss-weg.1184.de.html?dram:article_id=394153 (accessed 5 October 2020).

Since 1999, Lia Perjovschi has been using her handwritten mind maps not only to investigate highly charged terms such as *art*, *criticism*, *culture* or *subject*, but also to map more traditional, established concepts such as *art history*, *theory and criticism* or *critical theory*. Sometimes, however, her departure point for these graphical, diagrammatic, and serialized maps (usually placed at the centre of her drawings) may also consist of a number, a blank space or a question mark. This centre is clustered, sometimes more and sometimes less, by legible and illegible entries, which, in turn, are framed and inter-connected by lines, strung together like notes in a flow of writing, or themselves structure lists. The resulting, mostly rhizomatic compositions appear to be infinitely expandable, halted only by the edge of the paper. They evoke a performative and performing reading process which unfolds in flowing, rushing, stumbling or even disrupted movements. These respective semiotics of perception already impede the emergence of contrary dualisms or context-reducing scopical regimes. Both through and with the reading process, the maps are produced and constructed in equal measure, just as they are dismantled and revised at the same time. Although initially one may detect visual consistencies of the mapped terms and concepts, such consistencies are quickly undermined by the many built-in uncertainties (illegibilities, lacunae, overwritings, cross-outs, imbalances). Perjovschi's graphic-archival regime ultimately results in appropriations, accumulations and transfers of the theoretical regime. Due to Perjovschi's founding of institutions such as the CAA / CAA (Contemporary Art Archive and Center for Art Analysis), such strategies can be consistently translated into an operative form: here, her cartographed knowledge histories are continuously reconceptualized, recontextualized, recycled and revised.

In an almost forensic way, Adrian Piper unfolds *dispositifs* of becoming and being,⁶⁵ thus conceptually mapping a "bumpy ride": markers such as biographical data, familial connections, literatures and their authors, political events, personal experiments, philosophical concepts and heroes, intellectual multilingualism, personal, concentrated, emotional, receptive, affective and physical educations, techniques of application, fears, discrimination, resistances and resistencies, artistic and textual works, books, academia, schools, teachers, places, people, conflicts, successes, epistemological and methodological influences, lifetimes, epistemic violence... Piper puts all these in relation to one another and traverses them vis-à-vis "what I perceive, what I know, what I think, and what I say." Her text *Philosophy En Route to Reality: A Bumpy Ride* from 2019 not only explores and unfolds *dispositif* contexts,⁶⁶ it literally shifts the tectonics of established *dispositif* configurations of art theory and art history (for example regarding the relationship between the figure and function of the artist, or between the notion of creating an art work and the work itself)

⁶⁵ Based on Adrian Piper's guidelines for the art critical treatment of her work (<http://www.adrianpiper.com/docs/Piper2016ArtCriticismSuggestedGuidelines.pdf>, accessed 20 November 2020), I would like to point out that, to the best of my knowledge, Piper herself does not use the term *dispositif* and therefore also does not contextualize her work within the frames of the *dispositif*. I therefore want to draw attention to the difference between Piper's own texts and actions and my reading of her texts and actions.

⁶⁶ Ibid.

and analytically intervenes into the conditions that determine or prevent “which qualifications, gestures, circumstances, behaviours and signs are necessary and permissible, and which strategies are used to assign [...] status to objects or activities.”⁶⁷ Seemingly as a side note, she also weaves into her discussions philosophical concepts: “that empirical reality is illusory, that sensory satisfaction is transitory and unreliable, that intellection disposes us to self-deception, and that true freedom consists in extricating oneself from the compulsions and limitations of the ego.”

In his working notes on an experimental film project [*Arbeitsnotizen zu einem experimentellen Filmprojekt*] in the form of a text-image montage, Stefan Römer discusses his film *ReCoder of Life* (14:19 min., 2019) and favours the term *discursive formation* (instead of *dispositif*), “because it is more descriptive and can be understood as a practical-theoretical alliance that can be precisely defined locally and temporarily.” Within this understanding, “we would be able to analyse art as an interrelation between individuals, institutions and techniques, as well as between practical and theoretical modes of production.” Such an approach, which also opens our eyes to societal causes and repercussions that result from the formation of *dispositifs*, leads Römer to propose a paradigm shift in both technological and artistic everyday life: from “decoding to recoding.” In current corporate platform capitalism and the multimedia pleasure zone of the “ambient,” we are subjected to a *recoding dispositif* which is enforced by post-panoptical control instances and in which, according to Römer, different types of coding take place permanently and simultaneously, shaping what we call “reality.” The premise of a one-time decoding act – and transparency of the coding process – has become obsolete. As Römer suggests, this would also mean that we need to develop a different understanding of the aesthetic complex, and as such a complete set of aesthetic terms. To this end, he elsewhere introduced the concept of *inter-esse*: a different, advanced mode of artistic thinking that moves between practice and knowledge, between art production and art theory, between archives, images, disciplines and methods.⁶⁸

In order for critique not to ossify into dogma or mere slogans, we need to continuously engage in self-critique, according to Thorsten Schneider in his text *Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik. [Permanent Moralisation? On the Critique of Implicit Critique.]* He substantiates this demand on the one hand with generational shifts and conflicts, and on the other with an already-existing complex knowledge about discursive forms of critique. In select, current theoretical, journalistic, and cultural-political positions that (aim to) achieve societal impact and authority, Schneider detects a (self-)historicisation, a silence or a failure to acknowledge social justice and social participation, as well as only sparsely developed arguments. Instead, he argues, rhetoric is used against identity politics:

⁶⁷ Zumhof 2014, p. 245. German original: “[...] welche Qualifikationen, Gesten, Umstände, Verhaltensweisen und Zeichen nötig und zulässig seien sowie welche Strategien eingesetzt werden, um Gegenständen oder Tätigkeiten einen [...] Status zuzuweisen.”

⁶⁸ Stefan Römer. *Inter-esse*. Berlin: Merve, 2014.

“In doing so, we fall far behind the complexity of the current discourses.” To illustrate this, Schneider outlines, among other things, the complexity around Hannah Black’s criticism of cultural appropriation in/by Dana Schutz’s *Open Casket* (2017), and points out that the intersectionality of speaking positions and the cultural heterogeneity of artistic discourse can no longer be ignored in the political context of #MeToo and #BlackLivesMatter. Methods of fading-out, of discursive scattering, and of terminological imprecision have led to asymmetries in the way we construct arguments and use concepts, and to the creation of boundaries and exclusions. The consequence of these reductions in complexity is a reversal of developments, which can aggregate as implicit regressions or restorations. (Even) critique, as Schneider’s remarks prove, is a contested term and its function could be more precisely defined if (formulated with Ruth Sonderegger) it were clearer exactly “how analyses and conceptual tools can be made available to whom.”

In her text, *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt* [*Kant’s Aesthetics in the Context of Colonial Capitalism: A Fragment on the Emergence of Philosophical Aesthetics as a Project of Sensibility*], Ruth Sonderegger explores historiographical eighteenth-century meshworks – an exploration that draws from capitalism, colonialism, slavery, European leisure time, aesthetic texts and judgments, the discipline of aesthetics, the collective singular of art, autonomy and modern art. According to Sonderegger, philosophical aesthetics gave rise to an extensive sensibility project for the Western European bourgeoisie, which is to be understood as part of comprehensive processes of subjectification: these processes expressed and manifested themselves in infinite, disciplining (perhaps still ongoing?) rehearsals of the bourgeois subject as habitus whose emancipation, enlightenment, and ascension necessarily remain unachieved and have an exclusionary effect. The modes of operation of these processes of subjectification must necessarily run in the background, hidden and invisible. In careful textual exegesis, especially via Kant, Sonderegger exposes the contradiction that the aesthetic power of judgement necessarily depends on a *sensus communis* (in Hume, the *standard of taste*). However, although this applies to all rational beings, that is to say supposedly exists universally, it is only valid for a circle of a few selected insiders who have access to education and civilisation. This clearly shows that such a project of sensibility, which runs under name of aesthetics, should be considered, first, as a powerful socio-political project of separation, hierarchisation and in-/exclusion, and second, as *non-performative* (thought with Sara Ahmed), since the emancipatory potential granted to art remains unfulfilled. According to Sonderegger, the conception of an indifferent and expedient, compensatory and autonomous understanding of art as normative (whereby autonomy is to be thought of in socio-political terms) has legitimised the “annihilation of large parts of the world’s population” and has allowed for diversions. An understanding of “art as increasingly autonomous was perfectly suited” to these developments. Art and aesthetics, to sum up Sonderegger, validated and traversed slavery and colonialism.

Acknowledgements

The present volume is an extension and expansion of the conference *Exploring dispositifs, today.*, which took place on June 28 and 29, 2019, at the Institute of Art History, Ludwig-Maximilians-University Munich. My very first thanks go to Burcu Dogramaci from the Institute of Art History LMU Munich, to Dana Pflüger from the Praxisbüro Lehre@LMU and to Bianca Michaels from the Department Kunstwissenschaften, LMU Munich, for making possible the event and everything that followed. My next thanks go to the sponsors of this publication: the board of the Ulmer Verein, the Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., the Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der Universität München e. V., and the Fachbibliothek Kunstwissenschaften at LMU Munich. Many thanks to Susann Kühn for editing and to Jennifer Leetsch and Niels Betori Diehl for the translations. Thank you to Logos Verlag Berlin, Volkhard Buchholtz, Jessica Dreschert and Katharina Kruse for so joyfully accepting this publication. Thank you to the colleagues, collaborators and employees behind the authors of *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs* – working in the background in agencies, ateliers, showrooms, galleries, studios, universities and publishing houses. Many thanks to the artists and authors whose creations have served as the basis for our investigations. My special thanks go to the authors themselves, who through their work have made and still make this book and our *dispositif* explorations possible.

Translation: Jennifer Leetsch

Strategien des Nicht*Sagbaren / Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik.

Die Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.* ging davon aus, dass das „ästhetische Regime“, wie es Jacques Rancière charakterisiert hat, zur Disposition steht, so dass es notwendig sei, zu fragen, „welche Methoden, Theoreme, Dogmen, Genres, Medien und Institutionen wirksam sind und sich wann und wie zu welchem Dispositiv [...] verdichten.“¹ In meinen hier vorgestellten Lektüren künstlerischer Praktiken suche ich das „ästhetische Regime“² in seinen kulturell-politischen und epistemologischen Verschränkungen kenntlich zu machen, um die Grundlegung dieses Regimes auf einer eigenen, autonomen genuin ästhetischen Logik wie modernistischen Tradition in Frage zu stellen. Nicht um die Ästhetik abzulösen, sondern um die antithetische Typisierung des Visuellen und Sprachlichen, des Sichtbaren und Sagbaren und deren reduktionistische Effekte auf die Konturierung der Ordnungen nicht zu reproduzieren. Die, der modernistischen Theorie geschuldete Dichotomie von Sagbarem und Sichtbarem, von Sagen und Zeigen³ aufzubrechen bedeutet, die Differenzen dieser Modi mit Hilfe künstlerisch-ästhetischer Praktiken und Verfahren in ihren systemischen, historischen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexten zu öffnen und produktiv werden zu lassen. Etwa für eine epistemologisch-ästhetische Konzeption von Kunst, entlang von Fragen der Sichtbarkeit *und* Sagbarkeit. Unterstreichen möchte ich, dass es sich bei meinen Überlegungen um Erkundungen handelt, die von der Tagungseinladung und ihrer Konzeption ausgelöst wurden. Grundlegende Forschungen sind anzuschließen.

Philosophien der Unsagbarkeit

Dieter Mersch unterscheidet zwischen einem *Zeigen als* und einem Zeigen, das das Erscheinen *als* eröffnet, ohne selbst unter die Struktur eines *als* zu fallen. Jenes gehöre in den Bereich des Phänomenalen, dieses zur Aisthesis. Das Asthetische „*als ein Nicht-sprachliches, als ein (sich) zeigendes Anderes*“⁴, bildet ihm zufolge nicht den Gegensatz des Epistemischen, es gehört jedoch einer radikal anderen Ordnung an: „Das Wissen, das es

1 Birte Kleine-Benne: *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, 08.03.2019, Tagungsabstract der Veranstalterin.

2 Vgl. hierzu Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, v. a. S. 39–49.

3 Vgl. hierzu Dieter Mersch: Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen 2003, S. 41–56, hier S. 42–43.

4 Dieter Mersch: Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis, in: Violetta Waibel und Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?*, Paderborn 2014, S. 55–82, hier S. 66.

[...] evoziert, ist [...] weder ein Wissen im Sinne von Repräsentation noch einer ‚Nicht-abbildung‘, einer Undarstellbarkeit, mit der es zweifellos in Beziehung steht, *sondern ein Wissen des Ikonischen selbst*, seiner Medialität wie gleichermaßen seiner Performativität, die stets mehr sind, als sie zu zeigen vermögen.“⁵

Die Abgrenzung(-srhetorik) zugunsten einer Behauptung eines ganz Eigenen der Kunst auf der Grundlage des *Ikonischen selbst* erscheint mir nach dem Vorwurf an die Institutionskritik in den 1990er Jahren, „institutionsförmige Unternehmen im Sinne neoliberaler Dienstleistungsökonomien affirmiert und aufgewertet zu haben“⁶ oder nach der pervertierten neoliberalen Aneignung der „künstlerischen Kritik‘ und ihrer Forderungen nach mehr Autonomie, Kreativität, nach authentischeren Beziehungen zwischen den Personen“⁷ kein hinreichendes Konzept, um eine widerständige (Kunst-)Praxis auszubilden. Durch diese Perspektivierung von Kunst werden künstlerische Praktiken, ihre Techniken, Medialitäten und Strategien wie ihre Wahrnehmung enthistorisiert und ihre systemische Rahmung wird ausgeklammert. Dies zeitigt den Effekt, die Bedingtheit von Kunst zu übergehen und das ästhetische Regime als ein universelles und autonomes zu konstituieren.⁸

Auch mich interessieren Praktiken, die Kritik an politischen, geografischen, kulturellen, epistemischen, geschlechtlichen Hegemonien performieren und die es vermögen, sich gegenüber machtpolitischen Vereinnahmungen widerständig zu zeigen. Aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive lassen sich diese allerdings nicht an *der Kunst* oder *dem Ikonischen selbst* (was wiederum so manche Kunstpraxis ausschließt) festmachen oder ausmachen, sondern entlang konkreter künstlerisch-ästhetischer Praktiken und Projekte in ihrer dispositiven Verfasstheit, die das Ästhetische einbezieht. Mit Roberto Nigro und Jörg Huber verstehe ich Ästhetik als „ein Ensemble von diskursiven Praktiken, die über die Änderungen der Weisen sinnlicher Erfahrung nachdenken bzw. kennzeichnen wie wir wahrnehmen oder wie wir affiziert werden.“⁹ Andererseits bezeichnet Ästhetik „das sinnliche Gewebe“¹⁰ und die Formung der Existenz und des Subjekts. Infolge dieser Perspektivierung gehe ich nicht von dem *Wissen* eines *Ikonischen selbst* aus, sondern

5 Ebd., S. 71.

6 Sabeth Buchmann: Kritik der Institutionen und / oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas, in: *Orte der Kritik (Bildpunkt, Zeitschrift der IG Bildende Kunst)*, Herbst 2006, S. 22–23.

7 Luc Boltanski und Eve Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Marion von Osten (Hg.): *Norm der Abweichung*, Zürich 2003, S. 57–80, hier S. 67.

8 Zur Konstruktion des ästhetischen Autonomiebegriffs durch Immanuel Kant, der mit seiner „kategorialen Trennung zwischen drei Urteilspraktiken der als Inbegriff der Modernität geltenden Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Sphären zuarbeitet“ und zur kritischen Analyse der behaupteten universellen Fähigkeit zum ästhetischen Erfahren und Urteilen vgl. Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Burkhard Liebsch (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte)*, 2018, Sonderheft 17, S. 109–125, insbes. S. 116–117, S. 120–121 sowie in dem vorliegenden Sammelband.

9 Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro: Vorwort, in: diess. (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich 2012, S. 7–12, hier S. 9.

10 Ebd., S. 9.

wende mich den spezifischen Erfahrungs- wie Ausdrucksmöglichkeiten ästhetisch-künstlerischer Praktiken zu, um herauszufinden, wie sie im Dispositiv der Ästhetik, das – anders als das ästhetische Regime – keine Theorie, sondern ein über das Feld der Kunst im engeren Sinne hinausgehender Macht-Wissens-Komplex ist, widerständig wirksam werden können.

Das Dispositiv der Ästhetik unterscheidet sich von Jacques Rancières Charakterisierung des ästhetischen Regimes darin, dass es nicht auf die Ästhetik im Feld der Kunst allein bezogen ist. Die von Rancière benannten Regime – das ethische, poetische und ästhetische – markieren innerhalb der westlichen Tradition „drei große Regime der Identifizierung dessen, was wir Kunst nennen“¹¹. Das ästhetische Regime, das vornehmlich auf die Romantik und die Moderne bezogen ist, zeichnet sich dadurch aus, dass die „Identifizierung der Kunst als Kunst [...] durch die Unterscheidung einer für Kunstwerke charakteristischen sinnlichen Seinsweise“¹² erfolgt. Interessant ist nun, dass Rancière in seiner Charakterisierung dieses Regimes sein Augenmerk auf die Politik der Kunst und ihre Paradoxien richtet. Damit folgt er nicht der bis in die 1990er Jahre hinein gängigen Polarisierung von Ästhetik versus Politik und reagiert auf die Unhaltbarkeit der essentialistischen Besonderung von Kunst und stellt fest: „Es gibt keine ästhetische Reinheit im Gegensatz zu einer politischen Unreinheit. Es ist dieselbe Kunst, die sich einerseits in der Einsamkeit der Museen zur einsamen ästhetischen Betrachtung darbietet und die andererseits den Aufbau einer neuen Welt vorantreibt.“¹³

Diese konzeptuelle Verschränkung von Ästhetik und Politik ist grundlegend für meine folgenden Überlegungen, welche die Funktionen und Wirkungsweisen des Ästhetischen hinsichtlich der Frage des Nicht*Sichtbaren und Nicht*Sagbaren¹⁴ beschreiben. Allerdings gehe ich im Unterschied zu Rancière nicht von einem wie auch immer gearteten ästhetischen Regime im Feld der Kunst aus, das zur ästhetischen Betrachtung einlädt oder weltverändernd wirksam werden will, mein Anliegen ist vielmehr, die Ästhetik als Dispositiv zu begreifen. „Das heißt als ein Ensemble von Strategien und Beziehungen, das Wissensformen bedingt und von Wissensformen bedingt wird.“¹⁵

¹¹ Rancière 2006 (wie Anm. 2), S. 36.

¹² Ebd., S. 39.

¹³ Ebd., S. 83.

¹⁴ Ich spreche vom Nicht*Sichtbaren und Nicht*Sagbaren in Differenz zum Unsichtbaren und Unsagbaren. Dabei gehe ich davon aus, dass Sichtbares wie Sagbares diskursiv formiert sind und begreife das Unsichtbare oder Unsagbare nicht als natürlich gegeben, vielmehr als etwas, das aufgrund spezifischer historischer Bedingungen Nicht-Sag- bzw. Nicht-Sichtbar wird. Mit der Schreibweise Nicht*Sag/ Sichtbar soll auf die hegemoniale Konstruktions- oder Definitionsmacht verwiesen werden, die etwas Sichtbar/Nicht-Sichtbar bzw. Sagbar/Nicht-Sagbar werden lässt.

¹⁵ Bippus, Huber und Nigro 2012 (wie Anm. 9), S. 11. Bei Foucault heißt es: „Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.“ Michel Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Departement de Psychoanalyse der Universität Paris/Vincennes (1978), in: ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 2012, S. 118–175, hier S. 123.

Die Nicht-Beziehung von Sagbaren und Sichtbaren

Der *pictorial* oder *iconic turn* der 1990er Jahre hat die Polarisierung zwischen Visuellem und Verbalen, zwischen Bild und Text, zwischen Sichtbarem und Sagbarem befördert und ging zugunsten einer reinen Bildlichkeit, zugunsten der „ikonischen Differenz“¹⁶ über die medialen Durchlässigkeiten und medialen „Unreinheiten“ hinweg.¹⁷ Auch wenn Sagbares und Sichtbares als verschiedene Modi, die einander ausschließen, beschreibbar sind, insofern das, was man sieht, nicht in dem aufgeht, was man sagt und vice versa, sind die Ordnungen gleichwohl aufeinander bezogen. Sie bilden unter den historischen Bedingungen diskursiver Praktiken einer Epoche einen spezifischen Korpus, der unter ebenso bestimmten Bedingungen vernehmbar wird.¹⁸ Sichtbarkeiten bilden „im Licht historischer Formationen Bilder, die im Bereich des Sichtbaren dasjenige sind, was die Aussage im Bereich des Sagbaren oder Lesbaren ist“¹⁹. Aussagen sind nicht ablösbar von ihren Ordnungen und Sichtbarkeiten sind nicht ablösbar von ihren Maschinen, das heißt von Organen und Funktionen, die *etwas* sehen lassen.²⁰

Das Ästhetische und Sichtbare spielt sich demzufolge nicht auf einer sensorischen Ebene allein ab, sondern bildet Sinnliches und Sagbares. Eben als solches ist das Ästhetische wissensstrukturiert wie wissensstrukturierend und produziert Subjektivierungsprozesse. Im Unterschied zum bloß Sensorischen ist das „Sinnliche [...] ein aufgeteilter Sinn (sens): Sinn in Verbindung mit Bedeutung (sens), *Sichtbares als Sagbares artikuliert*, was interpretiert, evaluiert wird usw.“²¹. Festzuhalten ist dabei, dass es die historische Formation ist, die „all das sieht und sichtbar macht, was sie gemäß ihren Bedingungen der Sichtbarkeit zu sehen vermag, so wie sie alles sagt, was sie gemäß ihren Aussagebedingungen sagen kann“²². Infolge dieser Bedingtheit verbinden und durchdringen sich Inhaltsform und Aussageform, Sichtbares und Sagbares bei der Bildung eines Wissens – und dies trotz ihrer Wesensdifferenz. Das Sichtbare als Sinnliches und Sagbares ist von hegemonialen Konstruktions- und Definitionsmächten bedingt, sie lassen etwas sichtbar und sagbar werden, belegen es mit Sinn, aber zugleich kann es in dem Macht-Wissen-Komplex durch Gegen-

16 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders.: *Was ist ein Bild?* (2. Aufl.), München 1995, S. 11–38.

17 Vgl. hierzu Wilhelm Voßkamp und Brigitte Weingart: Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse. Einleitung, in: diess. (Hg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, Köln 2005, S. 7–22.

18 Diskursive Konfigurationen von Wirklichkeit sind normativ und repressiv, sie werfen Alternativen, machen sie unsichtbar und unsagbar. Dass (visuelle und sprachliche) Äußerungen normativ werden können, liegt weniger an ihrem jeweiligen medialen System oder dessen Regeln, als vielmehr an Ereignissen. Foucault spricht in diesem Sinne vom „Existenzgesetz der Äußerungen, das, was sie möglich gemacht hat – sie und keine anderen an ihrer Stelle“. Michel Foucault: Antwort auf eine Frage (1968), in: Daniel Defert und Francois Ewald (Hg.): *Schriften in vier Bänden (Dits et Ecrits. 1954–1969, Bd. 1)*, Frankfurt a. M. 2001a, S. 859–886, hier S. 869.

19 Gilles Deleuze: Die Strategien oder das Nicht-Geschichtete. Das Denken des Außen (Macht), in: ders.: *Foucault*, Frankfurt a. M., 1995a, S. 99–130, hier S. 112.

20 Vgl. Gilles Deleuze: Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen), in: ders.: *Foucault*, Frankfurt a. M., 1995b, S. 69–98, S. 83.

21 Gespräch mit Jacques Rancière, in: ders.: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 37–90, S. 43 [Hervorh. Elke Bippus]. Das Gespräch wurde von Frank Ruda und Jan Völker am 23. März 2006 geführt.

22 Deleuze 1995b (wie Anm. 20), S. 85.

strategien zu einer Neuaufteilung des *Sinnlichen* kommen. Eine Fokussierung auf eine rein ästhetische Epistemologie des Sich-Zeigenden läuft Gefahr, gerade das kritisch-widerständige Potential, das in der Verbindung und Trennung von Sichtbarem und Sagbarem liegt, aus dem Blick zu verlieren und damit die dispositive Verfasstheit des Ästhetischen und deren Verschränkung mit dem Macht-Wissen-Komplex zu übersehen.

Wissen geht, wie dargelegt, obwohl Sichtbares und Sagbares wesensdifferent sind,²³ aus der Verbindung dieser Ordnungen hervor und es ist die Nicht-Übereinstimmung der Modi, an der künstlerisch-ästhetische Praktiken in widerständiger Weise ansetzen können. Denn es ist möglich, Sichtbares und Sagbares – wie dies etwa die Zeichnung der Pfeife und der hinzugefügte Text in René Magrittes Gemälde *Dies ist keine Pfeife* leistet – als eine „Nicht-Beziehung“²⁴ kenntlich werden zu lassen, um deren Komplizenschaft offen zu legen. Michel Foucault zeigt, dass Magrittes scheinbare Rückkehr zu den Funktionen einer Kalligraphie, die als Aufgabe des genuin Bildnerischen erscheinen mag, die Beziehungen von Sagbarem und Sichtbarem pervertiert und dadurch „alle herkömmlichen Beziehungen zwischen Sprache und Bild zu verwirren“²⁵ sucht. Die Reflexion der Nicht-Beziehung affiziert ein Denken, das sich nicht in einem Wissen erschöpft bzw. sich in diesem bestätigt, sondern das die Aufteilung des Sinnlichen befragt, reflektiert und möglicherweise neu in-formiert und hiermit performativ an den Prozessen der Wissensbildung und Subjektivierung arbeitet.

Das Konzept der Nicht-Beziehung von Sichtbarem und Sagbarem leitet das widerständige Potential von Kunst nicht von deren schöpferischer Produktion, ihrer unablässigen Hervorbringung von Bildern ab, sondern bindet dieses an eine analytisch performative Re-Produktion des Verhältnisses von Sichtbarem und Sagbarem, durch die das Bild als „Modalität des Ausdrucks“²⁶ reflektierbar und wirksam wird.

In seiner Einleitung zu Ludwig Binswangers *Traum und Existenz* unterscheidet Foucault das „Bild von etwas“ vom Bild als eine „Modalität des Ausdrucks“. Letzteres ist nicht auf eine Abwesenheit hin entworfen, die es ersetzt, es wendet sich vielmehr an jemanden. Foucault versteht dieses Bild als eine „Bewegung der Imagination“, welche das „Angesicht des Austausches“ annimmt. Das Bild in seiner Modalität des Ausdrucks gehört zum Register der Geschichte, ist „Sprache, Kunstwerk, Ethik“²⁷ und übernimmt eine kommunikative, im Unterschied zu einer repräsentativen Funktion.²⁸

23 Vgl. ebd., S. 87.

24 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife* (1968), Frankfurt a. M. 1983, S. 31.

25 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife* (1968, Neuübersetzung von Michael Bischoff), in: Daniel Defert und Francois Ewald (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. 1954–1969* (Bd. 1), Frankfurt a. M. 2001b, S. 812–829, hier S. 816.

26 Michel Foucault: Einführung, *Traum und Existenz* (1954), in: Daniel Defert und Francois Ewald (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. 1954–1969* (Bd. 1), Frankfurt a. M. 2001c, S. 107–174, hier S. 173.

27 Ebd.

28 Die Bildtheorie des *pictorial* oder *iconic turn* hat das Bild durch eine essentialistische und medien-spezifische Definition von dieser repräsentativen Funktion gelöst und damit zu einer grundlegenden Neubetrachtung des Bildnerischen beigetragen. Wenn hierzu zunächst eine Fokussierung des Ikonischen selbst notwendig war, so scheint es mir heute notwendig, gerade das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem zu reflektieren. Dies bedeutet auch danach zu fragen, was im Ikonischen ein Sinnliches werden kann, das geteilt wird oder was als Sichtbares sagbar wird.

Während das Bild, folgt es der Ordnung des „als ob“, durch seine repräsentativen Effekte, das heißt als „Bild von etwas“ wunschbefriedigend wirkt,²⁹ so entfacht das Bild in seiner „Modalität des Ausdrucks“ „eine besondere Form der Erkenntnis“³⁰. Eine Erkenntnis, die sich – so lassen sich Foucaults Überlegungen fortführen – nicht dem Sehen verdankt, sondern einer identifizierenden und affektiven Reaktion, durch die eine Imagination möglich wird und die das Subjekt mit der Aufgabe konfrontiert, der Bedeutung des Wunsches nachzugehen und nicht der Wunschbefriedigung nachzugeben. Die Imagination fordert demnach eine Selbstreflexion, wohingegen „[d]as Bild [...] eine List des Bewusstseins dar[stellt], um nicht mehr zu imaginieren; es ist der Augenblick der Entmutigung in der harten Arbeit der Imagination“³¹.

Die visuelle Formation³² – oder, institutionalisierte Nicht*Sichtbarkeit zeigen

Nach diesen theoretischen Überlegungen werde ich meine Perspektivierung künstlerischer Praktiken im Verhältnis zum ästhetischen Regime und dem Dispositiv der Ästhetik entlang von drei künstlerischen Positionen entfalten, die das Nicht*Sichtbare und Nicht*Sagbare in einer kritischen Weise erschließen.

Die Niederlande präsentieren sich auf der 58. Biennale Venedig 2019 mit der Ausstellung *The Measurement of Presence* der Künstler*innen³³ Iris Kensmil (geboren 1970 in den Niederlanden) und Remy Jungerman (geboren 1959 in Suriname). Kuratiert wurden deren Arbeiten von Benno Tempel (Abb. 1). Das Konzept der Ausstellung, das in Diskussionen mit den

²⁹ Foucault zufolge ahmt das Bild „die Wahrnehmung durch eine Quasi-Präsenz nach“ und verschafft so eine „Quasi-Befriedigung des Wunsches“ Foucault 2001c (wie Anm. 26), S. 169. Er referiert hier auf die repräsentative Funktion von Traumbildern, die traditionell als Wahrnehmungsrückstand aufgefasst werden und damit einen Bezug zur Wirklichkeit haben (vgl. ebd., S. 162–163). Foucault meint also nicht das Bild als Darstellungsmedium, das selbst imaginativ wirksam werden kann.

³⁰ Foucault unterscheidet mit Spinoza „zwei Arten von Imaginationen: diejenige, die allein vom Körper in seiner Beschaffenheit und der Bewegung seiner Säfte abhängt, und diejenige, die den Ideen des Verstandes einen sinnlichen Körper verleiht und in der man, als flüchtiger Eindruck und Zeichen zugleich, die Spur der Wahrheit wiederfinden kann. Die erste Form der Imagination ist diejenige, auf die man in den Wahnbildern stößt, sie macht auch die physiologische Webart des Traumes aus. Die zweite jedoch macht aus der Imagination eine besondere Form der Erkenntnis; von ihr spricht die *Ethica*, wenn sie die Imagination wesensmäßig an die Idee und an die Verfassung der Seele gebunden zeigt.“ (Ebd., S. 128) Das Wesentliche des Traums erkennt Foucault „nicht so sehr in dem, was er aus der Vergangenheit heraufbeschwört, sondern in dem, was er für die Zukunft verkündet.“ (Ebd., S. 149). Insofern ist der Traum auch nicht als „Modalität der Imagination“ zu verstehen; „er ist deren erste Bedingung der Möglichkeit.“ (Ebd., S. 162).

³¹ Ebd., S. 170.

³² Foucault beschreibt in *Die Ordnung der Dinge* Diego Velasquez' Bild *Die Hoffräulein* nicht als Repräsentation, das heißt mehr oder weniger realistische Darstellung einer historischen Begebenheit, sondern liest die Bildelemente: Lichtverteilung, Komposition, Farbgebrauch. Mit dieser topologischen Perspektivierung der formalen Bildelemente legt er nahe, dass eine den Aussageformationen ähnliche visuelle Formation vorliegt. Vgl. hierzu Sophia Prinz: Michel Foucault (1926–1984), in: Christian Steuerwald (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*, Wiesbaden 2017, S. 589–619.

³³ Die geschlechtergerechte Schreibweise mit hochgestelltem Asterisk bringt zum Ausdruck, dass sowohl männliche und weibliche wie auch nichtbinäre Geschlechtsidentitäten einbezogen sind. In Bezug auf die „Hautfarbe“ einer Person wird Weiß, Schwarz oder nicht-Weiß geschrieben. Damit soll an die Konstruiertheit der Kategorien erinnert und naturalisierten Schreibweisen entgegen gewirkt werden.



Abb. 1 58. Internationale Kunstausstellung, La Biennale di Venezia, 11. Mai bis 24. November 2019, Niederländischer Pavillon 2019: Iris Kensmil, Remy Jungerman *The Measurement of Presence*, Kurator: Benno Tempel, Kommissar: Mondriaan Fund. Photo: Simone Ferraro, © Mondriaan Fund.

Künstler*innen entstanden ist, sucht die Geschichte der Biennale, den konkreten Ort und die Frage von Identität unabhängig von Nationalität zu thematisieren. In einer Mitteilung zum Niederländischen Pavillon in *e-flux* wird diese nicht nationale Thematisierung von Identität in Verbindung gebracht mit der Gefahr der Angleichung und Nivellierung von Besonderem: „Places and societies are becoming ever more interconnected in our globalised world. But, on the whole, globalisation also causes alignment, and imposes prevailing principles. As a result, we risk losing the specific. *The Measurement of Presence* will be a post-national presentation that reassesses and debunks these notions and mechanisms.“³⁴

Die Künstler*innen, People of Colour, beide in den Niederlanden lebend und mit Beziehungen zur ehemaligen niederländischen Kolonie Suriname, nehmen in ihrer Formensprache und ihren Referenzen Bezug auf den Modernismus des 20. Jahrhunderts. Ein westlich-europäisch ausgebildeter und formierter Blick der Kunstbetrachtung identifiziert die Referenzen zur Moderne geradezu unmittelbar: Mondrian, De Stijl, die Russische Avantgarde. Diese *unmittelbare* Sichtbarkeit verdankt sich dem ästhetischen Regime der westlich-europäischen Kunstgeschichtsschreibung, die alles, was von dieser Norm abweicht, problematisiert und als Abweichendes markiert und marginalisiert.³⁵

³⁴ Vgl. Dutch Pavillon at the Venice Biennial, in: *e-flux*, 9. Oktober 2018, <https://www.e-flux.com/announcements/216260/remy-jungeman-and-iris-kensmil-the-measurement-of-presence> [Abruf: 10.03.2020].

³⁵ Identitäten werden durch Abgrenzungs- und Ausgrenzungsprozesse hergestellt, die als Bedingung der Möglichkeit von Identität ein konstitutives Außen hervorbringen, das immer auch Teil der zu produzie-

Eben dieser kunstgeschichtlichen Privilegierung der westlich-europäischen, weißen Wissensordnung folgend, war mein erster Impuls zu fragen: warum diese affirmative Rückkehr zur abstrakten Kunst der historischen Avantgarde? Die Rückkehr wurde allerdings mit der Zeit – wie jene Rückkehr von Magritte – als eine scheinbare lesbar. Die Interventionen der Künstler*innen in die formale Sprache der abstrakten Kunst der Avantgarden lassen die Ästhetik als koloniale Matrix und in ihrer Verschränkung mit dem Kolonisierten, Marginalisierten und Abgewerteten als eine Nicht-Beziehungs-Beziehung kenntlich werden. Die „Rückkehr“ zur Ästhetik der Avantgarden macht, so lässt sich mit Okwui Enwezor formulieren, „das frühere ‚Andere‘ des Imperiums zu allen Zeiten sichtbar und präsent“³⁶. Nicht um in einem postmodernen Gestus die „große Erzählung“ zu hinterfragen, „die Postkolonialität [hebt] im Gegenteil alle großen Erzählungen auf und sucht sie durch neue ethische Ansprüche an die verschiedenen Arten historischer Interpretation zu ersetzen“³⁷. Es geht insofern nicht um einen kunstimmanenten Disput im ästhetischen Regime, nicht um die Kunstgeschichtsschreibung im engeren Sinne, aufgeworfen werden vielmehr kulturelle, politische und ethische Fragen im Dispositiv der Ästhetik.

Die Ausstellung *Measurements of Presence* vermittelt diese postkoloniale Reflexion in eindrücklicher Weise. Die Ausstellung, die der Kurator mit dem Begriff „transnational“³⁸ etikettierte, nutzte die Möglichkeiten des klar strukturierten, offenen, lichten, 1954 von Gerrit Rietveld³⁹ gebauten Pavillons⁴⁰ und verzichtete gänzlich auf Einbauten, wodurch die inhaltliche und räumliche Kommunikation der Werke, aber auch das relationale Ver-

renden Identität ist. In der Einleitung zur Archivale *Die Kunst der Primitiven* in der von Anselm Franke und Tom Holert herausgegebenen Publikation *Neolithische Kindheit* wird dargelegt, dass auch die Kunstgeschichte und -theorie ihre Identität und Legitimation durch ein solches *Otherring* gewonnen hat. So diene das Interesse an der Kunst außereuropäischer Völker im ausgehenden 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts „der Legitimation der räumlich und zeitlich massiv ausgedehnten anthropologischen Begründungen eigener Kunsttheorien und Kunstgeschichten jenseits des klassischen Kanons“. Die Inklusion „der ‚primitiven‘ Kunst der ‚Naturvölker‘ [geschah] aber nur zum Preis der Marginalisierung“ und, so möchte ich hinzufügen, der Markierung der Artefakte als „primitiv“ oder „rituell-magische oder praktische Objekte“. Die Kunst der „Primitiven“ [Einleitung in Kapitel: Archivalien ohne Autorangabe], in: *Anselm Franke und Tom Holert (Hg.): Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart. Ca. 1930*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin und Zürich 2018, S. 322–327, hier S. 322.

³⁶ Okwui Enwezor: *Die Black Box*, in: *Documenta 11. Plattform 5*, Ausst.-Kat. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42–55, hier S. 45.

³⁷ Ebd., S. 45.

³⁸ Benno Tempel, schreibt: „The current, permanent flows of people and artefacts break boundaries and produce new identities outside and separate from nation states. [...] *The Measurement of Presence* is a transnational presentation that reflects on these developments.“ Benno Tempel: *Iris Kensmil, Remy Jungerman: The Measurement of Presence. Visitor Guide. Dutch Pavillion 2019*, hg. v. Mondriaan Fund, unpaginiert.

³⁹ Kennzeichnend für den Bau ist ein fließendes Raumkontinuum zwischen Außen und Innen. Ein im Grundriss diagonal verdrehtes Treppenpodest markiert den Haupteingang, der sich in einem verglasten Schlitz zwischen zwei kubischen Volumina abzeichnet. Das Haus besteht aus orthogonal zueinander angeordneten Mauerscheiben.

⁴⁰ Die Ikone der Moderne ist als ein Ort beschrieben, an dem sich Menschen treffen können. In dem Visitor Guide des Niederländischen Pavillons heißt es dementsprechend: „The works by Jungerman and Kensmil will emphasize this human element of coming together, sharing and experiencing.“ Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

fahren beider Künstler*innen, das verschiedene Traditionen und Perspektiven einbindet, unterstrichen wurde.

Mein disziplinierter Blick barg, wie erwähnt, die Gefahr, die Objekte Jungermans in ihrer unübersehbaren Ähnlichkeit zur modernistischen Ästhetik als bloße Wiederholungen zu identifizieren und damit deren ästhetisch formulierte Neuaufteilung des Sinnlichen zu übergehen. Erst bei einem weniger oberflächlichen identifizierenden Hinsehen zeigten sich die Störungen der geometrisch strengen Ästhetik der Avantgarden, etwa an eingeschlagenen Nägeln und Zwirnfäden, und auch die außereuropäischen Referenzen, wie der Lehm Boden, wirkten nicht exotisierend, sondern referierten auf andere Kulturen, wie die der Maroon.⁴¹

Die Maße der Arbeiten von Jungerman basieren teilweise auf jenen von dem ebenfalls in Suriname geborenen und nach Amsterdam übergesiedelten Künstler Stanley Brouwn.⁴² Brouwn, der sich selbst als Weltbürger bezeichnete und sich wünschte, dass seine Biographie nicht aufgedeckt und sein Werk nicht reproduziert würde, nutzte in seiner künstlerischen Praxis insbesondere die Mittel Sprache, Maß und Zahl. Neben physikalisch definierten Maßeinheiten waren dies individuelle: die eigene Schrittlänge, den Brouwn-Step, die Brouwn-Elle oder den Brouwn-Fuß.⁴³

Dem Visitor Guide ist zu entnehmen, dass sich Remy Jungerman 2018, während der Vorbereitungen der Arbeit für die Biennale, in New York aufhielt, die Stadt, die Piet Mondrian – „an artist of great importance to Jungerman“⁴⁴ – 1940 Zuflucht gewährte. New York ist aber auch – so ist weiter zu erfahren – die Stadt, die 1674 in einem Handel zwischen den Holländern und den Briten an die Briten ging, so dass aus Nieuw Amsterdam New York City wurde und die Holländer im Gegenzug die Kolonie Suriname erhielten.⁴⁵

Auch mit der Arbeit *Visiting Deities* (Abb. 2), eine Arbeit, welche die Konstruktion *Kabra Tafra*, einen altarähnlichen, von einem in Kaolin imprägnierten Textil überzogenen Tisch und die drei hängenden Konstruktionen *Horizontal Obeah Geengesitonu* umfasst,

41 Im Visitor Guide heißt es: „Remy Jungerman uses [...] different backgrounds in his work, combining motifs from Africa, from Maroon culture and from twentieth-century modernism. [...] This spatial sculptural work celebrates the braveness of the Surinamese Maroons who escaped slavery and continued to develop their African aesthetics in the Surinamese rainforest, where their culture-preserving vision survived. Lines from these aesthetics run through Jungerman’s work.“ Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

42 Stanley Brouwn ist ein zentraler Bezugspunkt für beide Künstler*innen. Im Visitor Guide wird auf ihn hingewiesen und Iris Kensmil verweist in ihrer Installation auf ihn, indem sie eine Publikation von ihm ausstellt.

43 Brouwn ließ sich etwa von Passanten den Weg zu einem bestimmten Punkt in der Stadt erklären, mündlich oder mithilfe einer Skizze, oder er entwarf performativ zu denkende „This Way, Brouwn“-Szenarios, die er in Zeitschriften publizierte: „wenn sie brouwn treffen, beginnen sie sofort damit ihm zu erklären, wie man zu dem punkt geht, wo sie und brouwn in diesem augenblick stehen. no way brouwn.“ Oder: „fünfhundert, tausend oder mehr leute sind irgendwo in einer stadt zusammen. sie fangen alle im gleichen augenblick an brouwn zu erklären, wie man von dieser stelle aus zu ihrer wohnung kommt. so laut wie möglich! this way brouwn.“ (Abb. in: Walter Aue: *Projecte. Concepte & Actionen*, Köln 1971, unpaginiert).

44 Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

45 „At the same time New York is the place where in 1674 the Dutch traded Suriname with the British. In a bilateral negotiation they made a deal to swap conquered land: New Amsterdam became New York, and Suriname passed from British into Dutch hands and became a Dutch colony.“ Ebd.



Abb. 2 Remy Jungerman, *Visiting Deities: Kabra Tafra*, 2018–19, Holz, Baumwolltextilien, Kaolin und Lehm, 860 × 260 × 70 cm; *Horizontal Obeah GEENGESITONU I, II, III*, 2018, bemaltes Holz, Baumwolltextilien, Kaolin, Garn, Nägel, 910 × 370 × 260 cm. Links: Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here # 2*, 2019, Tinte und Acryl, 580 × 390 cm. Photo: Simone Ferraro, © Mondriaan Fund.

bindet Jungerman die Moderne in einen größeren historischen Zusammenhang ein und reduziert diese nicht auf die Zeit der modernistischen Ästhetik allein. Mit *Kabra Tafra* verweist Jungerman auf den in der kreolischen⁴⁶ Winti-Religion üblichen Brauch, rituelle Mahlzeiten für die verstorbenen Vorfahren zu veranstalten. Mit der Tischkonstruktion auf einem an ein ausgetrocknetes Flussbett erinnernden Lehmboden möchte Jungerman zur Kommunikation mit den Ahnen einladen und damit, so der Künstler in einem Interview, „verweise ich auf den Hintergrund unseres niederländisch-kolonialen Erbes und rufe die Vorfahren an, welche die niederländische Welt kreierten. Der Tisch steht für Konversation und Zusammenkunft, ein für mein Werk ebenfalls wichtiger Aspekt.“⁴⁷

Die historischen Verwebungen, die sich im Spiel zwischen Sagbaren und Sichtbaren entfalten, streichen die vermeintlich bloße Rückkehr zur Avantgarde oder der De-Stijl-

⁴⁶ Glissant versteht „Kreolisierung als dynamische Mischung von Kulturen und Subjekten, der Diversität als das nicht binäre Denken von Differenzen und der Opazität als einer Form der Verweigerung von eindeutiger Sinnzuschreibung und kolonialer Deutungshoheit. [...] Kreolisierung meint einen unvorhersehbaren Prozess der kulturellen Mischung im Gegensatz zum zuvor von Bernabé u.a. (1989) entwickelten eher essentialisierenden Begriff der Kreolität.“ Gisela Febel: Postkoloniale Theorie aus der Karibik, in: Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 65–66, hier S. 65.

⁴⁷ Susanne Boecker und Heinz Norbert Jocks: Niederlande. Iris Kensmil und Remy Jungerman. Für schwarz und weiß, in: *Kunstforum International* (58. Biennale Venedig, Bd. 261), 2018, S. 268–271, <https://kunstforum.de/artikel/niederlande-7> [Abruf: 10.03.2020].



Abb. 3 Iris Kensmil, *Beyond the Burden of Representation*, 2019, Acryl, Öl, Bücher, 580 × 390 cm (links), rechts: Remy Jungerman. Photo: Gerrit Schreurs, © Mondriaan Fund.

Bewegung ebenso durch, wie sie die Vorstellung, die Ästhetik der / des *Anderen* sei aus rein individuell-persönlichen Gründen einbezogen, negiert. Das sinnliche Gewebe mit seinen vielfältigen historischen Referenzen entwickelt eine Modalität des Ausdrucks und adressiert sich, wirkt affizierend und fordert Imagination ein: nicht um in Wahngelände des Traums zu flüchten, sondern um auf der Ebene von „Sprache, Kunstwerk, Ethik“⁴⁸ in einen kommunikativen Dialog zu treten, um zu erkunden, was sich im Dispositiv der Ästhetik *unmittelbar* zeigen kann. Indem Jungerman die vielfältigen historischen und ästhetischen Verschränkungen in visuellen und zeichenhaften Referenzen kenntlich werden lässt, wird deutlich, dass dies nicht mit der Gefahr einhergeht, nationale Besonderheiten zu verlieren, sondern diese vermeintlichen nationalen Spezifika erweisen sich gegenüber der Komplexität der historischen Durchdringungen als vereinfachende polarisierende Konstruktionen.

Iris Kensmil fokussiert in ihrer dreiteiligen installativen Arbeit *The New Utopia Begins Here # 1*, *The New Utopia Begins Here # 2* und *Beyond the Burden Representation* (Abb. 3) künstlerisch*aktivistische Positionen.⁴⁹

⁴⁸ Foucault 2001c (wie Anm. 26), S. 173.

⁴⁹ Die Rede von künstlerischen und aktivistischen Positionen, reproduziert unwillkürlich die gängige Polarisierung und Scheidung. Indem hier künstlerisch*aktivistisch mit Asterisk geschrieben wird, soll markiert werden, dass diese Scheidung Effekt bedeutungsbildender Prozesse und disziplinärer Zuschreibungen ist.

Beyond the Burden Representation zeigt neben einer Publikation von Stanley Brouwn auf einem Regalbord Bücher der Black Culture Studies und PoC-Schriftsteller*innen: von Darby English *How to See a Work of Art in Total Darkness* (2007), von Kobena Mercer *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (1994), Adrian Pipers *Escape to Berlin. A Travel Memoir* (2018), bell hooks *Ain't I a Woman* (1987), Octavia E. Butler, *Parable of the Sower* (1993), von Carole Boyce Davis *Left of Karl Marx: The Political Life of Black Communist Claudia Jones* (2008), von Joyce Moore Turner *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance* (2005), von Audre Lorde *Sister Outsider* (1984), Suzanne Césaires *The Great Camouflage: Writings of Dissent (1941–1945)* (2012) und schließlich von Édouard Glissant *Poetics of Relation* (1997).

Des Weiteren finden sich gemalte Ausstellungs- und Werkansichten von künstlerischen Positionen seit den 1960er Jahren. Deren ästhetischer Ausdruck zeichnet sich durch eine ungewöhnlich strenge Konzentration auf die Entwicklung einer radikal antisubjektiven und gleichwohl körperlich-materiellen oder prozessualen Formensprache aus und durch eine postkolonial-aktivistische Situierung. Diese Ausstellungs- und Werkansichten gehen auf Abbildungen zurück, wie sie bei einer einfachen Google-Suche aufzufinden sind. Die Darstellungen, jeweils Öl auf Leinwand, zeigen eine 1967 in Offenbach stattgefundene Ausstellung von Charlotte Posenenske, die Ausstellung *Impossible Objects* von Stanley Brouwn von 1986 im Van Abbemuseum Eindhoven, On Kawaras Arbeit *One Million Years* in der Ausstellung des Stedelijk Museum Amsterdam von 1999, David Hammons *Untitled (Basketball drawing + stone)* in der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 2006 und schließlich eine Installationsansicht der Ausstellung *A Synthesis of Intuitions, 1965–2016* von Adrian Piper im New Yorker Museum of Modern Art.⁵⁰ Die versammelten Künstler*innen haben auf verschiedene Weisen ihre Position innerhalb des Regimes der Kunst problematisiert und versucht „protecting his/her authenticity against institutions and critics“⁵¹: Posenenske wandte sich mit ihren seriellen Arbeiten gegen das originäre einmalige Meisterwerk und beendete Ende der 1960er Jahre ihre künstlerische Karriere zugunsten der Sozialwissenschaften. Adrian Piper thematisiert in zahlreichen Arbeiten den Rassismus und die Xenophobie des Kunstbetriebs und die Künstlerin und Philosophieprofessorin, die 2005 wegen Mobbing am Arbeitsplatz und rassistischer wie sexistischer Diskriminierung nach Berlin emigrierte, blieb der von Kensmil gemalten, vom New Yorker Museum of Modern Art ausgerichteten Retroperspektive fern.⁵² David Hammons engagierte sich in der Bürgerrechtsbewegung und wurde als afro-amerikanischer Künstler von der weißen Kunstwelt nicht wahrgenommen. Der Kunstgegenstand ist ihm Mittel der Kommunikation.⁵³ Die hier in

⁵⁰ Die Ausstellungen sind im *Visitor Guide* aufgelistet.

⁵¹ Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

⁵² Vgl. hierzu Jörg Heiser: Eine hässliche Geschichte aus dem liberalen Amerika, in: *Republik*, 15.02.2020, <https://www.republik.ch/2020/02/15/eine-haessliche-geschichte-aus-dem-liberalen-amerika> [Abruf: 10.03.2020]. Die Ausstellung hätte nach ihrer Station in Los Angeles im Haus der Kunst in München gezeigt werden sollen, wurde aber „aus angeblichen Kostengründen abgesagt [...] – und ersetzt durch eine Schau des deutschen ‚Malerfürsten‘ Markus Lüpertz.“ Ebd.

⁵³ In Anlehnung an seine Aktion *BLIZ-AARD BALL SALE*, 1983 in New York, bei der Hammons verschieden große Schneebälle zum Verkauf anbot, sagt er: „Wenn du einen Gegenstand zwischen dich und die Leute



Abb. 4 Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here # 1*, 2019, Acryl, Öl, 550 × 1596 cm. Photo: Gerrit Schreurs, © Mondriaan Fund.

Erinnerung gebrachte Arbeit *basketball drawing + stone* entstand, indem Hammons einen staubigen und mit Graphit eingeriebenen Basketball wie beim Drippeln mehrmals auf ein weißes Papier auftreffen lässt. On Kawara verweigerte wie Stanley Brouwn erfolgreich die autorzentrierte Engführung von Künstler und Biografie. Ohne Zweifel lassen sich noch mehrere Punkte anführen und Strategien der künstlerischen Praxis ausmachen, durch die diese Künstler*innen die institutionellen Normierungen des Kunst-Regimes, die nicht von (rein) ästhetischen Kriterien herrühren, sondern sich kulturell-politischen, ökonomischen Konzepten verdanken, in eine Nicht*Sichtbarkeit überführten, deren Unsichtbarkeit also als einen Effekt von Ausgrenzung kenntlich werden lassen und hierdurch die vermeintliche Unbegründetheit von Ungleichheiten in Frage stellten.

Auf der gegenüber liegenden Wand von *Beyond the Burden Representation* zeigt Kensmil großformatige, ebenfalls in Öl gemalte Porträts Schwarzer Feministinnen, Autorinnen und Aktivistinnen (Abb. 4), die teilweise mit eigenen Publikationen auf dem Bücherbord vertreten sind oder deren Leben und Wirken Gegenstand in den dort ausgestellten Publikationen ist. Kensmil verweist mit den Porträts auf Utopien von Schwarzen weiblichen Intellektuellen. In Kooperation mit *The Black Archives*⁵⁴ hat sie Schwarze Utopistinnen

stellt, fangen sie an mit dir zu reden. Sie sagen, ‚Was ist das? Kann man das kaufen?‘“ Zitiert nach Iwona Blazwick und Emma Dexter: David Hammons. Ruinenreich, in: *Parkett*, 1992, H. 32, S. 34–38, hier S. 34.

⁵⁴ „The Black Archives is a unique historical archive for inspiring conversations, activities and literature from Black and other perspectives that are often overlooked elsewhere. The Black Archives documents the

aus dem karibischen, US-amerikanischen und europäischen Raum recherchiert.⁵⁵ Die Porträts zeigen die Feministin und Panafrikanistin Amy Ashwood Garvey (1897–1969), die mit ihrem ehemaligen Ehemann Marcus Garvey die *Negro World* Zeitung gründete und aktiv in der feministischen Bewegung um Sylvia Pankhurst⁵⁶ wirkte; die Kommunistin und Aktivistin Hermina Huiswoud (1905–1998), die sich für Surinames Unabhängigkeit einsetzte⁵⁷; die Journalistin und Aktivistin Claudia Jones (1915–1964)⁵⁸; die antikoloniale und surrealistische Schriftstellerin und Aktivistin Suzanne Césaire (1915–1966);⁵⁹ die Science-fiction Autorin Octavia E. Butler (1947–2006),⁶⁰ die Literaturwissenschaftlerin bell hooks (1952)⁶¹ und schließlich die DJ und Sängerin Sister Nancy (1962), deren Song *Bam Bam* von 1982 zum Welthit wurde.⁶² Auf einer – in den Raum von Remy Jungermans Installation weisenden Wand (Abb. 2) – befindet sich die dritte Arbeit von Kensmil *The New Utopia Begins Here # 2*, ein mit schwarzen Balken und Quadraten überzogenes, in Tinte ausgeführtes Porträt der Schriftstellerin und Aktivistin Audre Lorde (1934–1992).⁶³ Alle Porträts zeigen deutlich, dass sie motivisch wie malerisch nicht ästhetischen Qualitäts-

history of black emancipation movements and individuals in the Netherlands. The Black Archives is managed by the New Urban Collective.“ <http://www.theblackarchives.nl/about-us.html> [Abruf: 13.03.2020].

⁵⁵ Vgl. hierzu Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

⁵⁶ Vgl. Rhoda Reddock: Garvey, Amy Ashwood (1897–1969), in: Carole Boyce Davies (Hg.): *Encyclopedia of the African Diaspora. Origins, Experiences, and Culture*. (D–M, Bd. 2), Santa Barbara 2008a, S. 456–458.

⁵⁷ Hermina Huiswoud war mit ihrem Mann Otto Mitglied eines internationalen antiimperialistischen Netzwerks, das unter anderem über die Internationalen Kommunisten (Komintern) Kontakte pflegte, um auf der Grundlage der marxistisch-leninistischen Ideologie den revolutionären Widerstand zu organisieren. Joyce Moore Turner verfolgt in ihrer von Kensmil ausgestellten Publikation *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance* den Lebensweg von Hermina Huiswoud von British Guiana) bzw. von Niederländisch Guiana von Otto Huiswoud in die USA, um deren grundlegende Mitwirkung in radikalen politischen Bewegungen in New York, der Sowjetunion, in Afrika wie Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen.

⁵⁸ Claudia Jones, geb. Claudia Vera Cumberbatch, war eine in Trinidad geborene Journalistin und Aktivistin. Als Kind wanderte sie mit ihrer Familie in die USA aus. Infolge ihrer Aktivitäten für die kommunistische Partei wurde sie dreimal inhaftiert und schließlich außer Landes gewiesen. Sie erhielt in England Asyl, wo sie von 1955 bis zu ihrem Tod lebte. Vgl. Carole Boyce Davies: Jones, Claudia Cumberbatch (1915–1964), in: dies. 2008a (wie Anm. 56), S. 598–599. Kensmil hat auf dem ausgestellten Bücherbord die Publikation *Left of Karl Marx: The Political Life of Black Communist Claudia Jones* von Boyce Davies, ausgestellt.

⁵⁹ Suzanne Césaire, geboren in Martinique, hatte in Toulouse und Paris Literatur studiert. 1939 kehrte sie nach Martinique zurück und gründete mit ihrem Mann und zwei Freunden die Zeitschrift *Tropiques*. Sie war Schriftstellerin, Lehrerin, Gelehrte, antikoloniale und feministische Aktivistin und Surrealistin. Vgl. Kara Rabbitt: Césaire, Suzanne (1915–1966), in: Carole Boyce Davies (Hg.): *Encyclopedia of the African Diaspora. Origins, Experiences, and Culture* (A–D, Bd. 1), Santa Barbara 2008b, S. 299–300.

⁶⁰ Butler war eine der wenigen Schwarzen Schriftstellerinnen des Science-Fiction-Genres und die erste, die größere Bekanntheit erreichte. Ihr Werk behandelt häufig feministische und rassenproblematische Themen, ihre Protagonisten sind dementsprechend oft Teil einer Minderheit.

⁶¹ bell hooks (geb. als Gloria Watkins in Hopkinsville, Kentucky) ist eine afroamerikanische Literaturwissenschaftlerin und Verfechterin feministischer und antirassistischer Ansätze. Ihr Pseudonym ist der Name ihrer indigenen Großmutter, den sie aber in Kleinschreibung publiziert.

⁶² Im Visitor Guide sind die Namen und Lebensdaten der Porträtierten aufgeführt.

⁶³ Audre Lorde war eine US-amerikanische Schriftstellerin und Aktivistin. Sie bezeichnete sich selbst als *black lesbian feminist mother poet warrior*. In ihrem mythobiografischen Text *Zami. Eine neue Schreibweise meines Namens* (2012/orig. 1982) reflektiert sie das strukturelle Ineinandergreifen von Privilegien und Diskriminierung in der amerikanischen Gesellschaft. Vgl. Giselle Liza Anatol: Lorde, Audre (1934–1992), in: Davies 2008a (wie Anm. 56), S. 635–637.

werturteilen zu entsprechen suchen. Sie sind an einfache Porträtfotografien angelehnt und beanspruchen nicht die Individualität der Dargestellten zu repräsentieren, sie gewinnen vielmehr eine referentiell-zeichenhafte Funktion *jenseits der Bürde der Repräsentation*.

In einem Interview merkt Kensmil an, dass die Acryl-Wandmalereien der Installation *Measurements of Presence* von Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch inspiriert seien, von deren abstrakter Formsprache und insbesondere davon, wie sie mit Licht, Raum und Form in ihren Werken umgegangen seien.⁶⁴ Die Künstlerin beschreibt die Utopie der Avantgarde als einseitiges Ideal und stellt dieser Utopie eine andere – von Schwarzen, weiblichen Intellektuellen formulierte – an die Seite⁶⁵: In einem Spiel von Figur und Grund verbindet die Künstlerin die von ihr zitierten Referenzen der modernistischen Avantgarde und des antirassistischen Aktivismus in wechselseitigen Überlagerungen. Einmal sind es die Porträts feministischer PoC Aktivistinnen, Philosophinnen, Schriftstellerinnen und Musikerin, die über die der abstrakten Formsprache angelehnten Wandmalerei gehängt werden und ein andermal wird das Wandbild von Audre Lord mit rechteckigen Formen überlagert. Die gleichgewichtige Gestaltung von Figur und Grund unterscheidet sich von gewichtenden und hierarchisierenden Darstellungsverfahren des Verdeckens, Heraus-tretens, Freilegens oder Enthüllens. Figur und Grund sind klar geschieden und zugleich gleichwertig bearbeitet, so dass ihr Verhältnis indifferent bleibt.

Jungerman und Kensmil perforieren die westlich-europäische Ästhetik des Modernismus, binden ästhetisch-politische Aktivismen ein und verweisen so auf historische und geopolitische Interferenzen im Dispositiv der Ästhetik. Die außereuropäischen Traditionen treten nicht als neu hinzukommende Ästhetiken des globalen Südens einer vermeintlich neuen, nun globalisierten Kunstwelt in Erscheinung. Sie werden vielmehr als immanente Gegenbewegungen und transnationale Verschränkungen der Moderne kenntlich und bringen das Narrativ des ästhetischen Regimes in Bewegung. Die möglich werdenden Erzählungen sind nicht an der Geschichtsschreibung des Modernismus orientiert, vielmehr entfalten Kensmils und Jungermans Konstellationen (Geschichts-)Lektüren kolonialer Hegemonien und Gegen-Hegemonien.

Neben Klimawandel, Digitalisierung, Globalisierung und Genderfragen wurde Rassismus als ein zentrales Thema der diesjährigen Biennale Venedig genannt.⁶⁶ Während der Träger des Goldenen Löwen, Arthur Jafa, sich mit dem aktuellen Rassismus in den USA auseinandersetzte, verfolgten Jungerman und Kensmil eine kunst- und kulturgeschichtliche Perspektive im Dispositiv der Ästhetik. Sie dekolonisieren das ästhetische Regime, indem ihre ästhetischen Praktiken und Referenzen transatlantische Verbindungen eintragen,

⁶⁴ Boecker und Jocks 2018 (wie Anm. 47).

⁶⁵ Vgl. hierzu Tempel 2019 (wie Anm. 38), unpaginiert.

⁶⁶ Diedrich Diederichsen schreibt in seiner Kritik zur 58. Biennale Venedig, dass die Biennale wie keine andere in den letzten Jahren weiter von politisierter und projektorientierter Kunst „ökonomisch und materiell entfernt [gewesen sei] und [...] sich doch mitten in deren Diskursen [befand]: den identitätspolitischen, ökofeministischen, queerfeministischen, neomaterialistischen, antirassistischen oder afropessimistischen.“ Dietrich Diederichsen: Blue Cubes. Vollgelaufene Volumen. Diederich Diederichsen über die 58. Biennale in Venedig, in: *Texte zur Kunst. Literatur*, September 2019, H. 115, <https://www.textezurkunst.de/115/blue-cubes-vollgelaufene-volumen> [Abruf: 13.03.2020].

die bislang keine Sichtbarkeit erlangt hatten. Ihre Arbeiten machen kenntlich, dass der Rassismus der Kolonialmächte auch den künstlerisch-ästhetischen Macht-Wissen-Komplex bestimmt hat.

Nicht*Sagbares kritisch fabulieren

Abschließend möchte ich das Projekt *kotomisi: un-inform* (2011–)⁶⁷ von knowbotiq vorstellen.⁶⁸ knowbotiq⁶⁹ situiert sich in einem politischen, aktivistischen, diskursaffinen Geschehen und geht einer medientechnologisch orientierten Praxis nach. Diese Praxis ist angetrieben von einer ethischen Haltung, einer wissen(schaft)skritischen Auseinandersetzung mit „unserer“ Kulturgeschichte und persönlichen Bindungen und Ordnungssystemen des Wissens. In audio-visuellen, performativen und digitalen Formaten, die häufig in Workshops und Tagungen integriert sind, reagiert knowbotiq auf die Medialität von Kultur und reflektiert deren körperlichen und materiellen Phänomene wie deren affektive Potentialitäten als Prozesse des Vermittelns, die Kultur(Geschichte) bedingen, ermöglichen und schreiben. In einem Interview mit knowbotiq heißt es: „What is fixed in the archives, [...], is mostly a paternalistic white view on what has happened. We have to affect what’s inside the archive, what is not explicit in them but can be found between the lines, if you have another gaze on it, another sensitivity. What is written is mostly written by white male people, but there are other histories, and we have to find them by means of critical fabulation.“⁷⁰

Dieser Anspruch eines kritischen Umgangs mit den Leerstellen in den (westlich-europäischen) Archiven, den fehlenden Stimmen der Nicht-Repräsentierten und Unterdrückten und der daraus resultierenden Un-Möglichkeit, ihre Geschichte zu erzählen, formuliert sich in zahlreichen Projekten knowbotiqs. So etwa in dem Projekt *kotomisi: un-inform*, das von den Künstler*innen als „an ongoing project which negotiate the aesthetic violence and empowerment of a female cloth in the history and the presence of the Black Atlantic“⁷¹ beschrieben wird. Das Kleiderensemble des Kotomisi (Abb. 5) begreift knowbotiq als eine textile und haptische Formation, die „eine komplexe narrative Assemblage

⁶⁷ knowbotiq arbeitet über mehrere Jahre in verschiedenen künstlerischen Projekten, Werken, Ausstellungen an einem Thema, so auch bei *kotomisi: un-inform*, weshalb hier die Jahreszahl mit einem Verweis auf weitere Jahre angeben ist.

⁶⁸ Siehe dazu: <http://knowbotiq.net/kotomisi-2> [Abruf: 12.03.2020].

⁶⁹ knowbotiq ist ein Künstler*innenkollektiv, das in den 1990er Jahren im Zuge der neuen Medien entstanden ist. Ihr anfänglicher Name war knowbotic research (dieses Kollektiv bestand aus Yvonne Wilhelm, Christian Hübler und Alexander Tuchacek). Ihr Interesse galt dem Zusammenwirken von Medientechnologien, Information, Wissen und immersiven virtuellen Realitäten. Alle drei hatten in der Hochschule für Medien in Köln studiert und sich dort auch als Gruppe zusammengetan. Im Jahr 2009 löste sich diese Konstellation der Gruppe auf. Yvonne Wilhelm und Christian Hübler arbeiten seither in verschiedenen Konstellationen von Kulturschaffenden unter dem Namen knowbotiq.

⁷⁰ Yvonne Wilhelm in: Interview with knowbotiq (Yvonne Wilhelm & Christian Hübler) by Dimitrina Sevova and Alan Roth, in the context of their exhibition at Corner College, The Swiss Psychotropic Gold Refining. What is your mission?, 10 September – 08 October 2017 (unveröffentl. Manuskript), S. 1–10, hier S. 8.

⁷¹ <http://knowbotiq.net/kotomisi-2> [Abruf: 31.05.2019].



Abb. 5 Kotomisi's posierend voor een achtergronddoek in de open lucht, J. E. (Julius Eduard) Muller (Fotograaf), Suriname 1880–1900, Collection Nationaal Museum van Wereldculturen, Coll.no TM-60008917. © Collection Nationaal Museum van Wereldculturen, Coll.no TM-60008917.

darstellt, die heute jedoch schwer decodierbar ist⁷². „kotomisi denotes a piece of clothing of (former) female slaves of the Dutch colony Surinam after the 17th century and was an important part of the triangular trade. The afro-european costume informed about the social status and communicated also emotions and comments of the wearer. A kotomisi transforms the women into an carnivalesque figuration which refers to subjugation and discrimination, as well as to self-empowerment and emancipation.“⁷³

Zu dem fortlaufenden Projekt *kotomisi: un-inform* gehören verschiedene Videos⁷⁴ und Soundcollagen, die in verschiedenen Zusammenhängen (Ausstellungen, Symposien, Workshops) gezeigt wurden. Auch die Installation mit Performance *b(l)ack dada: drone non-performance DADA Universal* geht von dem Kleidungsensemble *kotomisi* aus. knowbotiq

⁷² Knowbotiq: Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency, in: Hanne Loreck (Hg.): *Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses*, Hamburg 2017, S. 210–223, hier S. 214. Die Auseinandersetzung von knowbotiq mit dem *kotomisi* ist nicht einem genuin anthropologischen Interesse verpflichtet, vielmehr wurde Yvonne Wilhelm von einer 1930 gemachten Fotografie ihrer Urgroßmutter in Paramaribo angeregt, sich diesem Kleidungsensemble zuzuwenden.

⁷³ <http://knowbotiq.net/kotomisi-2> [Abruf: 31.05.2019].

⁷⁴ Der von knowbotiq erstellte Videochannel zeigt die Videos *Kotomisi: un-inform 1–7*, <https://vimeo.com/channels/894485> [Abruf: 14.03.2020].



Abb. 6 knowbotiq, *b(l)ack dada: drone nonperformance DADA Universal*, Landesmuseum Zürich, 03.03.2016, 19h, Performance mit knowbotiq, DJ Fred Hystère (Sound), Teresa Vittucci (Performance), Christoph Stähli (Software). © knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler).



Abb. 7 knowbotiq, MacGhillie, *Kunstpassanten Zürich*, Intervention im öffentlichen Raum, 2009. © knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler).

stellte die Installation 2016 im Rahmen des 100-jährigen Jubiläum von DADA-Zürich im dortigen Landesmuseum aus.⁷⁵ In einem Environment bestehend aus Vorhängen, Videoprojektionen und Soundcollagen der Kooperationspartnerin DJ Fred Hystère (Abb. 6) performte eine Person⁷⁶, deren Gewand an ein *kotomisi* angelehnt war, aber auch die Figur MacGhillie, die knowbotiq zwischen 2008 und 2010 in verschiedenen Projekten agieren ließ, in Erinnerung rief und diese mit einem Black MacGhillie fortschrieb (Abb. 7).⁷⁷ Das Kostüm der Performer*in nahm zudem Bezug auf Bert Williams, den Vaudeville-Schauspieler und Sänger, der 1910 in New York für den Song *White folks call it chantecler* in einem Hahnenkostüm auftrat. Aufnahmen von ihm sind in Videoarbeiten von knowbotiq integriert.⁷⁸ Die Soundcollage von Fred Hystère konstellierte verschiedene Musikstile im Sinne der Worldmusic und eingesprochene Textfragmente von Theorietexten.⁷⁹

Das Kollektiv schreibt zu dem Ausstellungsprojekt: „b(l)ack dada begegnet dem 100-jährigen Jubiläum der DADA-Zürich-Bewegung mit postkolonialen und queeren Verunreinigungen dieser historisierten Avantgarde. Epistemischer Ungehorsam trifft auf die festliche Wiederholung von Vergangem, karnevaleske Flüchtigkeit auf (Neo) Kolonialität, black studies auf dadaistische Negrophilie, parodistische Taktiken auf ein Verlangen nach Wildheit, Unschuld und Hemmungslosigkeit.“⁸⁰ Auch dieser Text operiert mit der collagierenden Methode und setzt wohlüberlegt Schlüsselbegriffe, die sich kritisch damit auseinandersetzen, dass die historischen Avantgarden, wie etwa DADA, im Kontext von Jahr- oder gar Jahrhundertfeiern allzu schnell kritiklos idealisiert werden: Mit der Formulierung der „historisierten Avantgarde“ verweist das Kollektiv auf eben eine solche reproduzierende Geschichts-Schreibung, die sie mit der Strategie eines epistemischen Ungehorsam kritisch reflektiert und performativ umzuschreiben sucht. Die Umschrift ist dem *kotomisi* vergleichbar visuell und materiell und teilweise schwer decodierbar.

knowbotiq möchte mit dieser „visual snow-Praxis jene Imaginationen von visuell bedingten Historiografien verhandeln, die durch die vorwiegend paternalistisch geprägten

⁷⁵ knowbotiq, *b(l)ack dada: drone nonperformance DADA Universal*, Landesmuseum Zürich, 03.03.2016, 19h, Performance mit knowbotiq, DJ Fred Hystère (Sound), Teresa Vittucci (Performance), Christoph Stähli (Software).

⁷⁶ Performerin war die Tänzerin und Schauspielerin Teresa Vittucci. Sie gehört nicht, wie etwa DJ Fred Hystère, zu dem Personenkreis, mit dem knowbotiq häufiger kooperiert.

⁷⁷ MacGhillie bewegte sich in einem handelsüblichen, aber manipulierten Tarnanzug gekleidet im öffentlichen Raum oder erschien in Fotocollagen, deren abgebildete Landschaften durch die Figur fiktionalisiert werden und surreal wirken.

⁷⁸ Im Vaudeville, ein für Schwarze möglicher widerständiger Repräsentations- und Handlungsraum, parodierte Bert Williams in seinem Song und Auftritt die präventöse Sprache der Weißen und die rassistische Stereotypisierung, dass alle Schwarzen gern Wassermelonen essen und Hühner stehlen (vgl. Bert Williams: <https://www.gettyimages.dk/detail/news-photo/vaudville-comedian-and-singer-bert-williams-dressed-as-a-news-photo/501684316>). Diese rassistierende Vorstellung gehört zu den von Stuart Hall aufgezeigten fünf Stereotypisierungen von Schwarzen. Vgl. hierzu: Stuart Hall: *Das Spektakel des Anderen* (1997), in: Juha Koivisto und Andreas Merks (Hg.): *Stuart Hall. Ausgewählte Schriften (Ideologie, Identität, Repräsentation*, Bd. 4), Hamburg 2004, S. 108–156.

⁷⁹ Vgl. die Videoaufzeichnung der Performance: <https://vimeo.com/157838952> [Abruf: 13.03.2020] und die Tonaufzeichnung: <http://knowbotiq.net/nondrone> [Abruf: 13.03.2020].

⁸⁰ <http://knowbotiq.net/nondrone> [Abruf: 13.03.2020].

(Bild-)Archive und deren digitalisierte Kopien genährt werden“⁸¹. Die anvisierte Erzählpraxis lehnt sich dabei – dem Anspruch nach – an Saidiya Hartmans Untersuchungsmethode einer *critical fabulation* an. Hartman beschreibt in ihrer Analyse Afro-Amerikanischer Literatur und Geschichte die tradierte Unterscheidung von Fiktion und Geschichte als Scheidung von Repräsentation des Tatsächlichen und Repräsentation des Imaginären als unhaltbar und begegnet der Limitierung von Archiven durch eine kritische Fabulation.⁸² Mit ihr versucht sie die Unmöglichkeit hervorzutreiben, das Leben der Versklavten wiederherzustellen.⁸³

knowbotiq wiederum entwirft eine kritische Fabulation durch Verfahren des Rhythmisierens, Fragmentierens, Rekombinierens, Collagierens, Assemblierens oder des Ornamentierens⁸⁴ und stellt mit ihnen die etablierten normativen Wissenspraktiken, insbesondere deren Argumentationsstrukturen, Bildpolitiken oder evidenz-erzeugenden Rhetoriken in Frage.

Auf der Webseite zu *kotomisi: un-inform* vermitteln sich diese Verfahren etwa darin, dass hier eine Fülle von Material des fortlaufenden Projekts versammelt ist. Dies hat nicht allein eine repräsentative, dokumentarische und archivierende Funktion, die Webseite ist vielmehr grundlegender Teil der künstlerischen Forschungspraxis. Sie performiert das Ornament-Werden und Flimmern und sie verschränkt Forschung und Darstellung. Die assemblierende Produktions- und Vermittlungsweise der Künstler*innen versammelt, collagiert, konstellierte und verknüpft Materialien und kreiert eine Textur, ein „Gefüge“ verschiedener Präsentations-, Vermittlungsweisen und Kontexte der traditionellen kreolischen Tracht in Suriname, dem *kotomisi*. So werden die Bilder eines Panoramaschwenks auf die Alpen des Video *kotomisi: un-inform 1 (swiss plantocracy)* von tropischen Pflanzen und von einem Musterbuch⁸⁵ (Abb. 8) überlagert, das sich in der Sammlung des Historischen Museums Basel befindet und die Produktionspalette der Indiennes-Druckerei Christoph Burckhardt & Co. demonstriert, die von 1790 bis 1812 bestand. Mit dieser Einbeziehung der Indienne-Produktion⁸⁶ verweist das Video-Bild auf die Involviertheit der Schweiz im

⁸¹ knowbotiq 2017 (wie Anm. 72), S. 214. *Visual snow* ist der Überbegriff einer krankhaften Augenstörung, „die dem Seheindruck Scheinobjekte hinzufügen, Objekte wiederholen, fragmentieren und abstrakte Störungen produzieren“. Ebd., S. 215.

⁸² „I longed to write a new story, one unfettered by the constraints of the legal documents and exceeding the restatement and transpositions, which comprised my strategy for disordering and transgressing the protocols of the archive and the authority of its statements and which enabled me to augment and intensify its fictions.“ Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*, in: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, (Bd. 12.2), June 2008, H. 26, S. 1–14, hier S. 9.

⁸³ Bei Saidiya Hartman heißt es: „The intention here isn’t anything as miraculous as recovering the lives of the enslaved or redeeming the dead, but rather laboring to paint as full a picture of the lives of the captives as possible. This double gesture can be described as straining against the limits of the archive to write a cultural history of the captive, and, at the same time, enacting the impossibility of representing the lives of the captives precisely through the process of narration.“ Ebd., S. 11.

⁸⁴ Vgl. zu den Verfahren knowbotiq 2017 (wie Anm. 72).

⁸⁵ Musterbuch für Indiennes-Stoffe der Fa. Christoph Burckhardt & Co., 1790–1800, Pappe, Papier, Schweinsleder, H. 44 cm, B. 28 cm, Dicke 13 cm, Historisches Museum Basel, Inv. 1995.159.1.-3., <https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/einzelsicht/s/musterbuch-fuer-indiennes-stoffe-der-fa-christoph-burckhardt-co> [Abruf: 14.03.2020].

⁸⁶ Die im Musterbuch dargestellten Stoffe zeigen Indiennes. Diese bedruckten und bemalten Baumwollstoffe aus Indien waren ein beliebtes Handelsgut in Europa. Westliche Manufakturen Europas, insbesondere



Abb. 8 knowbotiq, *kotomisi: un-inform 1 (swiss plantocracy)*, Videostill, Minute 1:38. © knowbotiq: <http://knowbotiq.net/kotomisi-2> [Abruf: 16.03.2020].

trans-atlantischen Dreieckshandel. Mit der Indienne-Produktion dockte das Alpenland nicht allein an die frühneuzeitliche Globalisierung an, der kommerzielle Erfolg der Indiennes war vielmehr unmittelbar mit dem Sklavenhandel verknüpft, dienten diese doch als Tauschware im internationalen Sklavenhandel.⁸⁷ Die Assemblagetechnik des Videos⁸⁸ wirkt in ihrem flimmernden Figur-Grund-Verhältnis und aus der Perspektive eurozentrisch geprägter akademischer Wahrnehmungsmuster als uninformativ oder gar unsinnig. Die Verschleifung von Figur und Grund widerspricht gängigen Hierarchisierungen, Identifizierungen und dichotomischen Gestaltungen, die Wichtiges von Unwichtigem scheiden und genau die damit produzierte Spannung von Information-Un-Information, im Sinne einer Unterbrechung und Um-Ordnung, scheint mir die Strategie von *kotomisi: un-inform*.

Die Assemblagetechnik, den *visual snow*, findet sich auch auf der Webseite von knowbotiq: durch die hybriden und heterogenen Bild- und Tonmaterialien, durch die Verlinkungen mit den Domains von Kooperationspartner*innen aus verschiedenen Feldern

aus der Schweiz, ahmten diese Preziosen nach und schon bald bestimmten die Indiennes das industrielle Textilgewerbe der Schweiz des 18. Jahrhunderts.

⁸⁷ Die Historikerin Kim Siebenhüner hat in einem vom Schweizer Nationalfond geförderten Forschungsprojekt die bislang lediglich nationalstaatlich behandelte Indienne-Produktion der Schweiz in ihrer globalen Dimension untersucht und aufgezeigt, wie das kleine Binnenland Schweiz, ohne direkten Zugang zu den großen Handelshäfen, ohne Kolonien und Ostindien-Kompanie zu einer Indiennes Drehscheibe aufstieg. Vgl. Susanne Wenger: Schweizer Stofffabrikanten profitierten von weltweiter Vernetzung, in: *Horizonte. Das Schweizer Forschungsmagazin*, 5. Juni 2018, <https://www.horizonte-magazin.ch/2018/06/05/stofffabrikanten-profitierten-im-18-jahrhundert-von-weltweiter-vernetzung> [Abruf: 14.03.2020].

⁸⁸ Vgl. <http://knowbotiq.net/kotomisi-2> [Abruf: 13.03.2020].

– etwa der Philosophie, Kulturtheorie oder Anthropologie –, aber auch durch das Vorführen der Materialgewinnung und das Sichtbarlassen der vornehmlich digitalen Quellen.

Der mit Bindestrich notierte Begriff *un-inform* markiert eine Unterbrechung des Informationsflusses und reflektiert, dass Medien, wenn sie einen informativen Inhalt liefern, nicht nur informieren, sondern immer auch Form verleihen und normierend-formierende Effekte haben. Eben diese Formierung durch Information bricht knowbotiq auf und eröffnet neue narrative Potentiale, die nicht das bereits Gewusste und Gesehene mobilisieren, sondern Vertrautes aufstören, eingeübte und vertraute Rezeptionsweisen kreuzen und gerade hierdurch ein Begehren nach anderen Narrativen stiften. Narrative, die sich kritisch mit den Normierungen bestehender Geschichtsschreibungen auseinandersetzen und mit ihren visuell-künstlerischen Materialien eurozentrische Perspektiven dekolonisieren. Neue narrative Potentiale entstehen durch die Beachtung von Differenzbeziehungen und deren Details. Eingeübte und vertraute Rezeptionsweisen und ihre normierenden Sinnerzeugungen werden dekonstruiert und auch hier wird – wie bei Jungerman und Kensmil – die dominante und etablierte europäisch-westliche Geschichte porös.

Das Dispositiv der Ästhetik, Versuch eines Resumées

Geschichte und Wissen, so lässt sich mit den vorgestellten Arbeiten sagen, sind abhängig von einem Werden, einem Sichtbar- und Sagbar-Werden. Die Beispiele setzten sich kritisch mit den Ordnungs- und Darstellungssystemen des Wissens auseinander, richteten ihr Augenmerk darauf, was durch sie sichtbar und sagbar wird, was verborgen und verschwiegen wird. Das westlich-europäische Wissensdispositiv wird in seiner ästhetischen Konfiguration und Vermittlung, das heißt in seiner Sichtbarkeit erkundet und aufgerüttelt. Die Aufstörung der Darstellungsmuster des ästhetischen Regimes durch die Einbeziehung von Referenzen reflektieren die Ästhetik in ihrer dispositiven Verfasstheit und legen damit auch deren Verschränkung mit politischen, ökonomischen, historischen Faktoren offen. Sie fragt, was zu einer Zeit ausgesagt beziehungsweise sichtbar werden kann und was nicht, auch wenn es prinzipiell als Aussagbares / Sichtbares innerhalb einer Episteme existiert. Mit der Unterbrechung des Gewohnten reflektieren die vorgestellten künstlerischen Positionen den Macht-Wissen-Komplex, der in einem Kräftespiel von Strategien und Gegenstrategien bestimmt, welches Wissen sich Raum schaffen kann, welches Wissen akzeptiert wird und wer Wissen artikulieren darf.

Den Künstler*innen geht es offensichtlich nicht um eine „bloße“ Erweiterung des Kanons des Sichtbaren / Sagbaren. Sie problematisieren vielmehr das Dispositiv der Ästhetik, das etwas sichtbar und sagbar werden lässt, aber ebenso ins Unsichtbare und Unsagbare zu drängen vermag. Die vorgestellten kritischen Lektüren der westlich-europäischen (Kunst-)Geschichte legen offen, welche Ausschlüsse, Verdrängungen und Exotisierungen mit der ästhetischen Sensibilisierung der Moderne⁸⁹ und Aufteilung des Sinnlichen ein-

⁸⁹ Diese gründet auf Kants Sensibilisierungstheorie, die, so Ruth Sonderegger in ihrer Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus, die Behauptung aufstellt, „dass manche Menschen prinzipiell für die Sensibilisierung in Richtung auf den *sensus communis* und somit für die

her gehen: Kolonialismus, soziale Hierarchien, Marginalisierungen, Verdrängungen wie Markierungen und Marginalisierungen einer hierarchisierten Aufteilung des Ästhetischen. Sie machen das Unsichtbare/ Unsagbare dieser Geschichte als ein Nicht*Sichtbares, als ein Nicht*Sagbares zugänglich, lassen es zu einer „Modalität des Ausdrucks“ mit einer kommunikativen Funktion (Foucault) werden und performieren so eine Neuaufteilung des Sinnlichen.

2020

Sensibilisierung zum ästhetischen Erfahren und Urteilen unempänglich sind. Diese Fähigkeiten sind [...] eine Auszeichnung, die das Bürgertum samt seinen Intellektuellen im 18. Jahrhundert für sich reklamiert. Dabei geht es gleichermaßen um eine Abgrenzung nach innen gegenüber den unteren Klassen, die noch sensibilisiert werden müssen sowie gegenüber dem kolonialen Außen, das nur teilweise für die Pädagogik der Sensibilisierung in Frage kommt.“ Sonderegger 2018 (wie Anm. 8), S. 122.

About the Monolingual Players

I want to discuss art and design in the light of languages and games, with a particular emphasis on the role of art as a meta-discipline that enables cognition. This perspective shifts emphasis from art as production of works, to art as an approach to the education and maturation of individuals for a more capacious life in society.

It may sound obvious and trivial, but when translating from one language into another, one is forced to take distance from both to make an effective transition. One looks carefully into what is said in language number one, and then how it looks in language number two, checking for what is lost in the voyage. One then goes back and forth until everything seems to be in order. A good translator does this at speeds that make the process feel unconscious. For it's a process that's more complex than following a recipe of "this for that." It sometimes goes beyond rationality and uses empathy since, confronted with several possibilities, the final choice is made because it "feels" right.

One interesting aspect of bilingualism is the critical perspective that one language provides to reveal things expressed in the other. Speaking either language is still natural, but something else happens. No word is taken for granted, and the logic and illogic of rules – the clumsiness or accuracy of designation, the richness or poverty of metaphors – all become immediately apparent during constant trans-voyaging. Even with empathy, a critical distance is retained through consciousness that an attempt is being made to find common ground.¹

This critical distance has been found to lead bilingual people to make more rational ethical choices in their second language compared to those they would entertain in their native one. For instance, in one experiment, a large group of subjects was asked in their mother tongue to answer the classic hypothetical ethical question involving the killing of one person in order to save the lives of five other people. About 18% responded that they would sacrifice the individual to save the group. A second group of subjects was asked the same question, but this time in their second, learned, language. The percentage of subjects willing to sacrifice one person for the benefit of the other five rose to 44%. Regardless of the pro or con position one may take in regard to this particular example, the effect of cognitive distance is undeniable.

Though technically art is not a language (it's location in our brains is not same than that of language) for some issues it behaves like one. We give art a structure that we use for expression and for communication, in our appeal we include empathy, and we hope

¹ This point may be controversial. George Steiner in *After Babel* considers that the true polyglot ends up with a language behind the language and eventually forgets which language was employed, which would contradict the point. I grew up with German and Spanish as co-languages and with English somewhat later and by now relatively internalized, and feel the critical distance very vividly, something that then is repeated in my intellectual interests and affects the way I handle them.

that the receiver of our messages interprets them within a reasonable arc of predetermined possibilities. As artists we have therefore a relation with art not that dissimilar to what we would have with a second language. We translate something we think or feel in a first language into some kind of communicable form that becomes the second one. What is strange, however, is that in terms of language art doesn't have any fixed units to be combined according to equally fixed rules. The artist has the freedom to alter conventions and create new components at will, as long as what is done can be understood as speaking to the canon, if not conforming to tradition.

The other strange thing is that in spite of the room for apparent arbitrariness, art also acts as a second language for almost everybody else. Therefore art brings with it the potential for distancing, for de-familiarization and for critical perception. This is similar to what happens with bilingualism and poly-lingualism.

The idea of de-familiarization is not new, it has characterized much of early 20th-century art and is also a useful device to approach problem solving. In 1925, Russian literary theorist Viktor Shklovsky proposed the view of "defamiliarization" to create distance from routine, a "making strange" of the things taken for granted. This then would increase sensitivity and enable deeper perception: "The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. *Art is a means of experiencing the process of creativity. The artifact itself is quite unimportant.*"²

Some sentences later, Shklovsky differentiated the poetic image represented by the name "Charlemagne" from its direct original prose version, which was "Charles the Fat." Interestingly, over time "Charlemagne" lost both the distance and its poetry. It became absorbed like just like any another name to become a tag devoid of its own visuality.

Bertolt Brecht expanded on Shklovsky's notion with his "distancing effect" (*Verfremdungseffekt*) as a means of raising critical awareness in audiences. Brecht's strategy applied to everyday life animates much art to this day. It remains a useful tool, not merely for subversion of the taken-for-granted systems of order, but also for the re-objectivizing of what was not perceived because of subjectivity. This is what makes distancing useful for problem solving in non-art areas as well. It provides what some call "clean eyes." The catch phrase thinking "outside the box" has been one way of understanding this. The "box" in this case refers back to an early twentieth century puzzle that asks you to connect all nine dots within a square using no more than three continuous straight lines without lifting the pencil. You come to see that this is only possible by extending the line out of the limits of "the box" and then going back into it.

Thinking outside of the box has become a metaphor for alternative and creative thinking. The term didn't come from art, but appeared in the 1970's in the corporate world, where the phrase refers to reevaluating existing problems in order to find better solutions. One might describe this as going out of the box to look for help in dealing with what is happening inside it. Thus, the box is accepted as a given, the inside is what matters, and the outside is only a place for finding resources to improve the inside.

² Viktor Shklovsky. *Theory of Prose*. McLean, Illinois: Dalkey Archive Press, 1991, p. 6.

The situation in art is very different. The box is there, but whatever is outside is an area to be explored and the existence of the box itself is to be challenged together with the inside. One might say that the difference is that the corporate box demands the use of ingenuity, while the art box is an invitation to speculate about the Universe and generate new meanings. Though much of art today is based on ingenuity, ingenuity and art differ. Ingenuity is about mixing things we already know in order in new ways to maximize their effects. Ingenuity works with elements within a given language and is a monolingual process. Art demands thinking not only outside the content within which a problem occurs, but also outside the “language” that has been used to describe it. On the way art also tries to go beyond changing things we know to explore things we don’t know.

All this, helpful in confronting us with the infinite choices we have when we do art, seriously messes up the word art. On one hand, we use art as if it were a language. On the other hand, however, we use it as a tool to both find things out and to generate meanings that don’t yet exist. And on yet another hand – suddenly we have a third hand here – it is also the area in which meanings are latent but not yet visible. As Paul Klee said, art is there not to copy what we see, but to make visible what we don’t see.

The language analogy helps us raise the question of why in non-art schools art is taught as something to be “listened” to, but not as something to be fully “spoken.” Partly it is because, with all the interpretations and functions attributed to the word art, everything becomes so blurry that we never know what exactly we are talking about. After a long tradition we don’t see art as a means for cognition, but as a discipline closely associated with crafts. This obscures the use of art as a meta-discipline encompassing both creativity and ways of knowing. Crafts are tangible, but creativity and knowledge are not. Beyond craft and cognition, we also have expression and communication, and production in relation or opposition to cultural agency. Divisions here are not neat and activities mostly coexist and overlap even when contradicting each other, thus increasing even more the undefined status of the word art.

This lack of definition may actually be part of what defines and makes something “art.” In a text of the early 1920s René Magritte and Victor Servranckx, tried to pinpoint the activity that differentiates the artist from other people. They wrote that to make a “discovery” with the human imagination, “it is necessary to be a searcher different in nature to those who seek gold. It is necessary to CREATE WHAT WE ARE LOOKING FOR. The artist has a natural aptitude for this activity.”³ “Create what we are looking for” – the crucial part here – is capitalized in the original text and depicts the explosive dialogue between total chaotic freedom and extreme rigor.

While it sounds like an apt description of the creative process, it is not clear why it should be reserved only to artists. Magritte and Servranckx were thinking about art and artists from a professional point of view. What unfortunately is clear is that, whatever art may be, some people seem to have the right to produce it and some only have the right to appreciate it. Some may talk and the others have to listen.

³ René Magritte: *El Arte Puro. Defensa de la estética.* in: *Escritos. René Magritte.* Trans. Mercedes Barroso Ares. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, pp. 13–27, here: p. 13, translated by the author.

But, aside from this limited view, and unless one believes in the absolute and independent existence of things and their order, the phrase also fits the way all of us organize the Universe on a daily basis. Even in the absence of a pre-ordered Universe, we are always testing our sense of order and keep checking if it works in a meaningful way. We therefore create what we are looking for, and we know when this creation is the right one. In a way, on this we talk to ourselves. In art, Jackson Pollock may be a good and basic example for this. He created a set of simple rules for a game. He then decided on the precise moment to stop playing once he felt that the game had created what he was looking for. By finding it he proved that, at least for his purpose, the game worked, his rules were appropriate and, hopefully, that he learned something that he didn't previously know.

Since we don't live in isolation, it's also hoped that when we see Pollock's work we learn from his experience something we ourselves didn't know before. Art then is both an autodidactic activity and an educational one, and one big issue is the role the individual has vis-à-vis the collective and what art does in education in this regard. I would like then to go over the different components of the art activity:

When art is considered solely in terms of craft, it is based on personal skills that eventually become refined and lead to virtuosic achievements, flourishes of language that go much further than we might expect. When art is seen in terms of expression it supposedly is an intimate experience to subsequently be shared. This is so even if artists sometimes claim that they only work for themselves. Though talking to themselves they still hope that somebody is listening.

When art is an exploration of what we don't know it serves to expand knowledge or to better circumscribe what we know by challenging the borderlines that encircle it. Here the artist has to choose with whom to share this and how to communicate it. And then there is the decision if it should be stay as shared information or if it should be used as cultural agency to change common held beliefs.

All of these points benefit from the language model, but none of them demands professional status. All of them are actually performed at different levels by everybody during normal life. However, general consensus and the educational system have decided that their validity only starts at a professional level of instrumentalization. Being more specific about each one of these points:

- 1) Art as craft is the legacy of a long tradition that favored the skills of making. It acknowledged that some individuals stood out because they were able to add something to it. Art therefore became a "crafts-plus" affair with the "plus" being the determining factor used to raise the level of appreciation. Being impossible to define it, even in art schools this "plus" was left up to the individual to work on. For the longest time the preparation of art professionals was therefore limited to the skills needed for making things. Most art schools today still continue this tradition and hope their students will arrive already possessing this "plus." They try to predict the student's future by studying their portfolios, spotting "talent" which becomes the winning ticket for admission. Otherwise, schools don't do much about it. The belief in talent as a private domain relieves them from teaching what to do and how to decide it. Media, then, become the primary focus.

To teach technique is based on past experience and is much easier to do than helping people to think, unthink, and feel.

- 2) Art as expression is something akin to burping. It's personal and important for the expresser, relieves anxieties and personal pressure, but does not always hold true interest for other people. With Romanticism and its echoes, and added to the myth of competitive individualism, over time this has produced much therapeutic activity. What it generates is only useful for the collective if the work manages to transcend its origins and prove to be some kind of a contribution. For this it has to elicit both empathy by the viewer and the possibility of projection and development. The borderline between artistic self-therapy and art is not easy to establish because both use the same formal codes and language. This often leads to misconstruing non-art as art, by both producer and public.
- 3) Cognitive exploration is probably art's most important function. Art works may be purely re-presentational, that is, be limited to present things known once again as an illustration. Or they may disarticulate and re-articulate this knowledge to present it in a new and unexpected fashion and therefore lead to new knowledge. Or they may sponsor new interpretations that create new meanings. It's here where art becomes particularly unclassifiable. This is implied in the "plus" part that goes beyond craftsmanship, and also what Magritte and Servranckx were thinking of when they spoke of "creating what one is looking for." In terms of its importance to human life, this activity is comparable to literacy, but while literacy is something society wants everyone to master, art is not. Only literacy is considered fundamental for the acquisition of knowledge, so much so that it's embraced as a universal value, independent of meritocracy. Nobody expects the learner to compete for a Nobel Prize in Literature. But for art there should be a gallery or a museum at the end of the road.
- 4) Art as communication stresses the act and quality of the transmission of all of these findings for the benefit of the public. It is concerned with how the message reaches the observer without suffering any erosion of information introduced by the technical conditions that enable transmission. It therefore requires some rigor.
- 5) Finally, art as a cultural agent tries to change beliefs and attitudes in the collective mind. As such it requires an awareness of what interests these changes will be serving. The changes may be related to commercial promotion of the self, to help or fight the power structure, or to empower the public to reach their own conclusions. Since it is here where art – like any expressed opinion – tries to exert influence, it uses tools designed to manipulate the recipient. These tools have been developed best and with relative transparency by the advertising industry. In art, however, they have been hidden under euphemisms like "composition," "palette," "harmony" and others that use the public's comfort zones to induce different forms of acceptance. Though vague in grammar and syntax, we are still talking about language.

Because of how we use language we prioritize the narrative. In art language, we have the narrative component that facilitates communication with a broader public, but we stop there, assuming, or rather making believe, that “knowing” the story is sufficient to understand the work, and that anything and everything else lies in the department of “personal taste.” This is equally so when confronting functional design, where we take the “story” to be what can be done with the object, and attribute everything else to “taste.” In both cases it’s the possibility of putting the subject into words that leads to the feeling that communication is established, missing the cognitive implications of what we are presented with.

After Kant, the identity of art came to be based on its lack of instrumentalization. Art was art because it was useless. As soon it mixed with practical use it was called “applied art” and downgraded a notch, creating an odd social class system based on who is being serviced. Art addresses the upper levels that can afford uselessness and leisure. In terms of production we therefore have, broadly speaking, useless art objects on one side and useful design objects on the other. In a discussion of objects, the differentiation is trivial. In terms of cognition and education, however, it’s not, although the difference is usually ignored. Design is considered to be artistic but not art, probably because it’s used to develop applications in a creative form. Both art and design supposedly come from the same creative source but art is considered pure (no matter the story telling) and that purity is soiled by use. There were periods in which this difference was denied. During the early twentieth century the Bauhaus school taught art with craft, design and fine arts all mixed in the same un-discriminated pot. It was the architect who supposedly was in charge of order. The famed Bauhaus foundation course, which still is used as a model in most art schools today, uses more assignments based on design thinking than on art thinking, and nobody discusses the difference or how one is supposed to help the other.

It’s not that design assignments are wrong. They are based on observation, deduction and ingenuity, all of which are very useful. But, using the language analogy, even when making use of the distancing effect, design tends to be part of our “native language” and confirms a monolingual education. Art, by confronting the unknown, forces us to use a second language (sometimes even more than one) that we only learn how to use by working on our task.

Art may be described as being centrifugal in its scope because it is an open-ended search. This poses a choice for the artist. Is the search to be conducted privately with the results to be delivered? Or is the search collective, where the artist initiates the process? Ultimately, no matter how individualist the artist may be, over a longer timespan it becomes collective by being absorbed into collective culture. The recognition of authorship may remain, but it’s anecdotal and separate from the cultural effect.

Compared to art, design is centripetal. The designer seeks to find solutions embedded in the problem that is to be solved. Taken to its purist extreme this leads to Functionalism. Functionalist design is also interesting in cognitive terms because it tries to exclude arbitrary decisions. The purpose is to present usefulness with a clean form, and yet it ends with a strong aesthetic. Usually we see Functionalism as a manner of finding an appealing way to cut red tape in the search for efficiency. Possibly because it’s integrated with practical use and an ease to read helped by tautology, its aesthetic impact during the twentieth century has been much more powerful than any aesthetic ism in art.

Functionalism is associated with what has become the twentieth century's mantra "form ever follows function," the phrase written by architect Louis Sullivan in 1896. Accordingly, things are what they do or do what they are, without any superfluous information. At heart it is an aesthetic built on ways of selecting and administering information. Solutions not only solve problems but also represent them, thus formalizing simplicity. Simplicity here also means economy, a factor that ensured its marketing success. Along this way of thinking, the ideal is to keep a maximum of complexity and to exclude complication.

According to physicist Steven Weinberg, "simplicity is more than a guide to truth. It is also 'part of what we mean by an explanation.' It is simplicity that distinguishes a 'beautiful explanatory theory' in physics from a 'mere list of data.'"⁴ Meanwhile the complexity of something (as defined by cosmologist Max Tegmark and opposed to complication) is "the smallest number of bits [in 0s and 1s] required to describe it." Information, on the other hand, is how much meaning this complexity has.⁵

In functionalist design all this acquires an aesthetic form. So far, everything in this description is positive. But functionalist design is really a way of thinking. In fact, it's a way of thinking that limits the range of aesthetic inquiry. As a recipe for elegant use of information it was, initially, a set of rules that determined how the game of architectural creation was to be played. The statement acquired quasi-religious dimensions fourteen years after Sullivan's proclamation. In 1910, in his quest to eliminate any decorative element, Austrian architect Adolf Loos lectured about *Ornament and Crime*. In his text Loos proposed that any person bearing tattoos was either a criminal or a criminal-to-be. By extension, any decorated building would then also be a criminal act, or at least like using dirty words in a puritanical environment. We have not internalized Loos's statement, but we have internalized functionalist aesthetics. Successful deviations from functionalist designs are perceived as refreshingly disruptive. Less successful ones become architectural ego-trips, or even kitsch.

Sullivan set down rules for the game and Loos refined the limits of the permissible language while playing it. For cognition purposes both actions go together, and both art and design activities may be seen as cognitive games, with players, rules and distribution of power in terms of making decisions. In art, the artist has the authority to distribute power among author, materials and issues to be addressed with utmost freedom. Furthermore, the artist also may define the rules and the language that will determine the future of the result. The only requirement is to successfully convince people that what is presented is art. Different artists allocate different amounts of power to each of these parts, and they will do so at will and by making up and following their own criteria. All this allows the artist to have a feeling of omnipotence.

This allocation is much less flexible and more rational when it comes to functionalist design. Rules are essentially provided by Sullivan's statement; the power is primarily distributed among fewer components: what is it going to do, efficiency (how well is it going to do it, including saving time and energy), and the materials employed. The role of the

⁴ Jim Holt. *Why Does the World Exist. An Existential Detective Story*. London: Profile Books, 2012.

⁵ Max Tegmark. *Our Mathematical Universe. My Quest for the Ultimate Nature of Reality*. New York: Alfred A. Knopf, 2014.

designer is primarily that of an administrator and as arbitrator of taste. In certain ways the game is more likely to play on its own – in the absence of an outside player. The role of the designer is limited to adjustment and control of the game as it develops. The purpose, in terms of cognition would be equivalent to finding the truth that is already contained in the problem to be solved, to then give it shape. There should be a feeling of objectivity that is not susceptible to challenge. Any superfluous information is minimized or eliminated.

Design methodologies are embedded in most activities of problem solving of any kind, and therefore implicitly present in school curricula. Curricula are themselves presumed to be designed functionally. But art methodologies are not implicitly present in curricula. They are actually excluded. This is because the exploration of the unknown is considered as esoteric and elitist, and of little use in everyday life. The problems design tries to solve are clear and known. Meanwhile, particularly when the exploration is in the area of the unknown, the problems art tries to solve are difficult to grasp.

The exclusion of art is understandable. Not only may many understand it as gibberish but also with art we may touch the polemic area we broadly call mystery. Mystery may be interpreted in obscurantist fashion as part of religious mysticism and unquestioned beliefs. But it may also be seen as part of what we don't yet know or what we may not be able to know. In its obscurantist version mystery is an act of resignation. In the cognitive version it helps to define the limits and limitations of knowledge. Mystery here becomes a challenge and elicits fertile acts of curiosity.

Focusing on the importance of crafts and emphasizing art appreciation over creation in school, makes it possible to leave art safely out of cognition. Most tools employed for cognition are bound by rules and codes. When in the art mode, one may unbind them, disassemble any idea or event in terms of logic and illogic, practicality and absurdity, to then rearticulate it and add for whatever purpose. This has two advantages. One is the establishment of a critical distance, where the conventional expression codes adapted to everyday perception may be defined as the native language. Disarticulation and re-articulation of codes become the second language to be used for critique. The negotiation that takes place therefore is essentially one between fantasy and reality.

Though not clearly acknowledged, it is the critique involved in this negotiation that also makes this a highly political affair and therefore unappealing for any education grounded on tightly ordered systems. Among the obstacles that appear during the negotiation with reality is the placement of power. Fantasy is where utopian power is located unhampered by the obstacles that emerge from reality. With obstacles identified, they force an analysis of whose interests they serve and the reasons why one doesn't have the power to remove them. This is comparable to what a child encounters when reality is at odds with its fantasy world. The child discovers the limitations posed by clumsiness and parental authority. Not yet equipped to articulate challenges, the reaction is usually expressed with tantrums and / or the question "Why?" At the end of the confrontation, through taming disguised as education, children are assimilated into the system with the rules internalized. They become monolingual players.

Eliminating art as an integral meta-discipline from education helps quell imagination and critical thinking. The education process becomes a training procedure designed to filter people who fit the labor market and form a meritocracy. The educational institutions

function as pre-interview chambers for employment, with the bulk of resources invested in the identification and development of the best. Those in need of betterment fall by the side during the search for the best. Wording that claims individual maturation and freedom of choice hides the function of training and filtering among the monolingual players.

Art as cognition was never integrated with education, but today the move toward its exclusion is becoming very organized. Applied science and technology are favoured over speculative science, and art is promoted only in as much as it commercialises leisure. STEM curricula (Science, Technology, Engineering and Mathematics) are promoted at the expense of the soft disciplines included in the family of the Humanities. It's here, however, where one would find the potential meta-disciplines that could counteract this reductionist and impoverishing process. The word "creativity" is changing to function within monolingualism. Creativity means entrepreneurship, innovation and practical ingenuity. Aesthetic rupture, which was intended to open the field of knowledge and to refer to multiple languages for cross-critical distances, is identified with a version of originality tightly coupled with branding and individual success.

STEM is not something intrinsically bad. To some extent hard disciplines help improve our quality of living. What is bad about STEM as a societal project is that it imposes limitations on education, forcing a monolingual education with rules that lack flexibility. Although the acronym became popular toward the end of the 1990s, STEM's impulse started as a response to the Soviet successful launch of Sputnik. The primary function was to enter a nationalist competition with other countries in the search of technological dominance. It was first articulated with the Education Act of the United States in 1958 and subsequently reaffirmed by U.S. presidents from Ronald Reagan to Barack Obama. Each time, in a rhetoric used and shared by other nations that range from China to the United Kingdom and from Iran to Spain, the talk is about leadership and national competition, when not outright supremacy. Students are to be educated to service the country and its power structure. Emory College in the United States illustrated this in 2014 when it closed its art school to reallocate funds into those departments that help the explicit mission to form the "leaders of the country."

Following this trend, Singapore is pushing programmable robotic toys on three-year old children to develop a technological savvy generation. Singapore's Minister of Education believes that "technology helps creativity" and that the country "needs to form intelligent citizens." While on first take this sounds like a plausible policy, there is a dangerous change of meanings that slowly shapes common approaches to knowledge. Creativity is coupled with technology and technology is identified with intelligence. What makes people able to use their intelligence better is the ability to establish critical distances, to empathize with new realities, to configure and to make connections in the widest range possible, all abilities that are natural to art. This is precisely what is being lost. We are witnessing not only the reduction of our ability to translate, but also an impoverishment of the one "language" in use. It's like, taking English as an example, going from the 172,000 words available in English to the 3000 used in "Easy English."

"Easy English" is sometimes referred to as a "monolingual translation" or pre-translation. It is designed to help non-speakers and individuals with a minimal functional grasp

of the language, to access information before they master the full language. Favored for missionary Bible studies and people in need of English as a second language, its aim is quick functionality and possibly to be a first step to enter the full language. Nobody expects “Easy English” to be the final station. STEM, however, is a final station, particularly in societies that see leisure as secondary and unproductive time.

Though art and artists are generally considered as having some autonomy, the effect of cognitive and cultural impoverishment is affecting them as well. Art works are growing in size for spectacle effects, while what they communicate is flattening into punch-linearity. Essentially, they are becoming useless designer’s products that in their uselessness claim the “art” name. Our ability to learn from art, to take off into deeper levels of knowledge, to escape unquestioned acceptance, and to maintain constructive subversion at least as a potential, are therefore quickly disappearing along with the proper words and will to break the rules. Short of true radical social change, the area to work on is general schooling with art used as bilingual knowing rather than a monolingual way of making.

2017

Systemcheck – nicht Corona ist die Krise. Vom Ende der Anthroposphäre.

Die bürgerliche Rahmung unserer Arbeit lockern

Thomas Oberender: Ich kann ja mal anfangen, denn „Systemcheck“ empfinde ich als Motto auf zwei Ebenen interessant. Es geht um das System unseres Kulturbetriebs und zugleich um die Systemfrage im Hinblick auf die Gesellschaft insgesamt. Wie geht es weiter mit dem Kapitalismus, wie mit dem Kunstbetrieb? Mein Arbeitsbereich ist tatsächlich in weiten Feldern recht experimentell, auch wenn er mit einer klassischen Kulturinstitution verbunden ist, die Formate hat, die zum Teil Jahrzehnte alt sind. Aber innerhalb der Formate ändert sich auf der Werkebene enorm viel und auch die Formate selbst verändern sich.

Ibou, du bist Kurator, du bist jemand, der Veranstaltungskonzepte entwickelt, aber auch über Institutionen und ihre Aufgaben nachdenkt. Welches der Statements zur Corona-Situation, die wir in der letzten Zeit von prominenten Personen gehört haben, hat dich am meisten bewegt? Gibt es da etwas, das bei dir eingehakt hat?

Ibou Coulibaly Diop: Für mich ist die Frage, wie diese Krise, diese so genannte Krise, Kulturinstitutionen verändern wird beziehungsweise welche Bedeutung sie für sie haben wird, zentral. Ich frage mich, ob es überhaupt eine Zeit *nach* Corona gibt. Ich glaube nicht, dass es sie geben wird. Die Frage, die wir uns alle stellen müssen ist, was wir eigentlich *mit* Corona machen beziehungsweise wie wir mit Corona leben. Welche Bedeutungen haben unsere Institutionen in Corona-Zeiten? Ich glaube, deine experimentelle Arbeit, die sich mit der Geschichte unterschiedlicher Gesellschaften beschäftigt hat, erhält in der Corona-Zeit eine Zuspitzung: Wie verändert sich unser Begriff von Kultur unter diesen Umständen und welche Formate schaffen wir, um diese Entwicklungen abzubilden? Heute in diesem Gespräch nutzen wir ein Medium, mit dem sich eine ganz andere Bedeutung von „Gesellschaft“ verbindet. Wir sind zwar an einem Ort, wir sind in Berlin, aber wir sitzen nicht in einem gemeinsamen Raum. Trotzdem ist unsere Begegnung öffentlich. Wir sprechen persönlich miteinander, aber unter diesen Bedingungen ist das nicht privat. Welche Gesellschaft entsteht da gerade? Ich habe in diesen Tagen noch einmal einen Text von Roland Barthes gelesen. Hier heißt es: „Literatur sagt nicht, was ist, sondern sie sagt, was sein könnte. Literatur ist der Zeit voraus.“¹ Wie können wir in Zeiten von Corona der Zeit voraus sein? Ich frage dich, Thomas, wie kann ich mir das Haus der Berliner Festspiele nach oder mit Corona vorstellen?

¹ Roland Barthes: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris 1978, S. 18.

TO: Das fragen wir uns auch. Das Haus der Berliner Festspiele als ein Theaterhaus ist im Moment genauso geschlossen und unbefahrbar wie alle anderen Theater in Deutschland. Wir leben in einer Zeit des Interims, in der Sendeformen entstehen, die nach allen möglichen Alternativen suchen – Leute musizieren auf ihren Balkons für Nachbar*innen und Passant*innen, tanzen auf der leeren Straße, es entwickelt sich gerade die Idee eines Theaters, das in Mikroformaten stattfindet, mit sehr kleinen, überschaubaren Aufwänden und Besucher*innenzahlen, jenseits der großen Säle. Zugleich experimentieren Theaterleute mit den szenischen Möglichkeiten des digitalen Raums. Wobei ich denke, dass das Internet und die digitale Kultur längst in die analoge Theaterwelt und ihre Rituale eingedrungen sind und zwar, indem sie unsere Auffassung von dem, was wir „Realität“ und „Figuren“ nennen, völlig verändert haben und dazu geführt haben, dass wir rhizomatische, die Anwesenheit des Publikums einbeziehende Erzählformen im Theater ausprobieren. Mit der Postinternet-Generation, die von Computerspielen, YouTube und sozialen Netzwerke erzogen wurde, entstand eine Produzent*innen- und Rezipient*innengeneration, die von dem Bedürfnis nach Feedback geprägt ist, von dem Bedürfnis nach Simultanität, nach Echtzeit, nach Dingen, die offen bleiben.

All das passiert schon eine Weile, aber ich denke, das wirklich Neue ist etwas anderes: Dass dieser Prozess plötzlich in die Richtung drängt, dass sich auf einmal das Theater irrsinnige Mühe gibt, in das, was bislang bloß in das Theater „eingedrungen“ ist, selber vorzustößen. Es möchte nun selbst in die neuen digitalen Kanäle und Plattformen vordringen. Jetzt, da im Lockdown die traditionellen Häuser und Spielstätten geschlossen sind, entwickeln einige Theater plötzlich Formate, die partizipativ, game- und feedback-basiert sind und präsentieren sie auf Zoom oder Instagram. Zum Teil hat das den Charakter von Verzweiflung, zum Teil ist es sehr spannend. Wir lernen dabei, dass die jungen Nutzer*innen von Instagram oder TikTok längst selber theatrale Formate beziehungsweise einen spezifischen „Theaterblick“ hervorgebracht und kultiviert haben. Dass so viele Theaterkünstler*innen jetzt nicht durch die Vierte Wand zum Publikum sprechen, weil sie es im Moment auch nicht dürften, sondern durch die digitalen Kanäle und Plattformen, erzeugt eine authentische Energie unserer Tage – wir suchen und probieren neue Medien aus. Und wir merken, wie stark auch in diesem Fall das Medium selbst die Botschaft ist. Es geht nicht um einen schlichten Transfer von analogen Inhalten in digitale Formen. Sondern die neuen Medien verändern den Inhalt, die Technologie, die Sehweise und Sprache, einfach alles. Das führt auch zu einer Aufwertung von Akteur*innen, die wir normalerweise nicht mit Theater verbinden, etwa Gamedesigner*innen und Programmierer*innen oder Spezialist*innen für digitalen Sound und Bildbearbeitung. Es passiert also gerade eine ganze Menge im Feld des Theaters.

Und auch das Ausstellungsmachen verändert sich, also unser Verständnis von künstlerischer Praxis und wofür wir diese bürgerlichen Institutionen und ihre Rituale heute noch brauchen können. Wofür sind diese Häuser noch brauchbare Container? Auch hier öffnet sich die Arbeit für andere Akteur*innen wie Aktivist*innen oder Pioniere alternativer Lebenspraktiken. Sie lockern die bürgerliche, kunstmarktgetriebene Rahmung unserer Arbeit. Es geht um eine andere Form von Freude und Wissen, die in diesen Häusern wohnen sollen. Und ich glaube, bei all dem gibt es natürlich eine doppelte Gemüts-

lage: Da ist die große Hoffnung, dass es bald wieder losgeht und alles wieder läuft, wie wir es kannten. Und die andere Hoffnung ist, dass es auf keinen Fall einfach weitergehen soll wie bisher. Das betrifft die Kunstwelt genauso wie das Gesellschaftsganze. Natürlich will man, dass die Autofabriken wieder produzieren, aber bitte nicht mehr die gleichen Autos. Dieses große Interim ließ bei uns allen den Wunsch wachsen, mit der ökologischen Transformation ernst zu machen. Wir spüren, dass wir dreißig Jahre nach der Revolution von 1989 erneut in einer Wendezeit leben und sie stärker gestalten müssen. Diese Wende muss uns glücken. Und das fängt damit an, dass es obszön zu wirken beginnt, als Kurator oder Kuratorin durch die Welt zu fliegen und Tonnen von CO₂ zu produzieren, nur um weiter die Schaufenster in unserem Kulturtempeln zu füllen, ohne deren Praxis zu verändern. Die Corona-Zeit hat uns dafür sensibel gemacht, wie ökonomisiert oder von Konsum geprägt unser eigenes Arbeiten bislang war. Aber was können wir tun? Wo können wir landen? In unserem Latour-Projekt *Down to Earth* verwenden wir keinen Strom in der Ausstellung, niemand fliegt und alle Verbräuche werden reflektiert und veröffentlicht. Das ist zwar keine Antwort auf deine Formatfrage, aber diese Unterbrechung durch das Virus, die gerade weltweit passiert, unterbricht eben auch die schlechten Gewohnheiten und macht sie wahrnehmbarer.

Noch immer: Wir und der Rest der Welt

ICD: Das ist das Eine. Die Idee, von der du gerade gesprochen hast, dass wir auf keinen Fall Ausstellungen so machen sollten, wie wir das bisher gemacht haben, wird jetzt vielen Menschen sehr klar sein. Zugleich wurde für mich durch Corona die Tatsache der Ausbeutung sehr deutlich. Denn Corona hat auch gezeigt, wie wir als Menschen mit unserer Umwelt umgegangen sind. Der Mensch ist ein ausbeuterisches Tier, das sein Umfeld so dominiert und plündert, dass dort kaum mehr Leben vorhanden ist. Corona zwang uns in die Pause und zum Nachdenken. Und das vor allem, weil plötzlich sehr viele Menschen sterben – übrigens nicht so viel mehr als durch Krankheiten, die in anderen Ländern viel mehr Menschen töten, von denen wir aber nicht sprechen. Das heißt, Corona hat uns auch gezeigt, wie wir hier im Westen – vor allem in den letzten Jahrzehnten – mit dem Rest der Welt umgegangen sind. Aber was bewirkt das jetzt bei uns Kulturschaffenden? Wie übersetzen wir all das, was jetzt gerade passiert? Denn wie mein Freund Emanuele, mit dem ich oft zusammenarbeite, unlängst sagte: „Wir haben in Europa gar keine Erfahrungen mehr mit Pandemien.“

TO: ... seit der Spanischen Grippe.

ICD: ... ja, seit der Spanischen Grippe. Aber gleichzeitig gibt es auf der Erde Gesellschaften, die sehr viel Erfahrung mit Epidemien haben. Wenn ich aber einen französischen Arzt sagen höre: „Wir können die Tests für Impfstoffe, die wir gerade entwickeln, in Afrika durchführen“, vernehmen wir plötzlich wieder Diskurse, von denen wir bisher geglaubt haben, dass man sich nicht mehr traut, so etwas zu sagen. Das sind koloniale Diskurse und Vorgehensweisen, die heute noch immer oder erst recht wieder auf den Tisch kommen.

Und gleichzeitig sehe ich in Ländern, zum Beispiel im Senegal, in Zeiten der Corona-Krise Bilder von schockierender Gewalt gegen Passanten vor allem gegen Jugendliche auf der Straße. Sie wurden geschlagen und erniedrigt, weil sie trotz Ausgangssperre abends rausgegangen sind. Woher kommt das? Das erinnert uns an rassistische Zeiten in den USA der 1950er Jahre, an das Apartheidregime in Südafrika.

Und noch einmal meine Frage, Thomas, wie können wir als Kulturschaffende all das, was da gerade wieder passiert und das möglicherweise doch nicht überwunden ist, zur Sprache bringen? Wie können wir Themen finden, die *den Menschen* ins Zentrum stellen? Denn die Politik entwickelt in den Zeiten von Corona eine Poetik des Schreckens, um uns zu disziplinieren und zu sagen: „Bleibt zu Hause.“ Es entstand eine Sprache der Angst, die uns traumatisiert. Wie können wir also in dieser Situation den Menschen in den Mittelpunkt stellen und dieses Trauma, das gerade entsteht, bekämpfen?

TO: Mich erinnert das sehr an einen Text von Felwine Sarr aus der *Süddeutschen Zeitung*, der eine direkte Linie zieht zwischen kolonialen Praktiken im Umgang mit „dem Volk“, das erzogen und diszipliniert werden muss, und der fatalen Vorbildwirkung des westlichen Konsumismus' in den Regionen des globalen Südens. Wie können wir den fatalen Glamour des westlichen Konsumismus', der die Welt auffrisst wie einen Burger, entzaubern und damit das Bild einer globalen Zivilisation, dem sehr viele Menschen nachstreben, weil sie es als großes Versprechen erleben. Es steht ihnen durch die appetitliche Propaganda der Konzerne ständig vor Augen. Vielleicht brauchen wir eine neue Art der Bilderstürmerei, ein Abbildverbot von Waren. Es ist diese auf Konsumismus und konstantes Wirtschaftswachstum aufgebaute westliche Gesellschaft plus China, die diesen Planeten ausplündert und gleichzeitig verzaubert. Felwine Sarr sagt, wir sollten nach einem Bild suchen, das aussteigt aus dieser Logik von einem guten Leben, das krank macht und eine Demokratie hinterfragen, die offenbar an dieses Wirtschaften gefesselt bleibt. Denn der Kapitalismus als Kultur hat bestimmte Rechte von Beginn an nicht mit einberechnet – Silvia Federici erzählt das als Geschichte des weiblichen und des kolonialisierten Körpers in der Entstehungszeit des Kapitalismus. Und das betrifft auch andere Spezies und Pflanzen, Flüsse, Wälder. Was ist aus den Commons unserer eigenen, vorangegangenen Kulturen geworden? Dem in ihnen überlieferten Wissen um die Bedeutung von Gegenseitigkeit und einer Bewahrung der Fülle des Daseins.

In der letzten Ausgabe von *Die Zeit* gab es einen Essay über die Zerstörung riesiger Amazonaswälder durch die Politik Bolsonaros und der von ihm begünstigten Goldsucher. Sie bringt viele Ethnien, die dort leben, zum Verschwinden. Das passiert *jetzt*. Ich sage das mit Zorn und auch Verzweiflung, einerseits ganz grundsätzlich, dann aber auch, weil es um Menschen geht, die wahrscheinlich zu den wenigen zählen, die nicht auf dem Weg des globalen Südens oder der Lebensmodelle der nördlichen Hemisphäre sind, die auf zerstörerischer Extraktion und Raubbau beruhen, sondern in solidarischen Existenzformen leben und „uns“, also vierhundert Jahre Missionierung und Ausbeutung, überlebt haben. Das wird gerade zerstört, diese wenigen, natürlich auch gebrochenen, sich ihrer *Indigenität* durch die dramatische Begegnung mit „uns“ bewußt gewordenen Kulturen. Und das lese ich im gleichen Moment, da Felwine Sarr sagt, dass dieses Virus das Produkt jener Form

ist, in der wir mit dem Planeten umgehen. Das Virus springt auf uns Menschen über, sprichwörtlich, weil wir tiefer in die Mitwelt anderer Spezies vorgedrungen sind. Egal, ob das nun auf dem Lebensmittel-Markt in Wuhan passiert ist oder in einem chinesischen Regierungslabor. Es steht ein Haltungswechsel an, der grundsätzlicher kaum sein kann. Jetzt, da uns Corona an die Gurgel packt, sehen wir, wie unser Way of Life die Welt geißelt hat. Das Wertvolle an diesem Corona-Desaster ist diese weltweite Pause, die keine Greta Thunberg und leider wirklich niemand bislang so hingekriegt hat wie dieses tödliche Virus. Wenn du nach dem Menschlichen fragst, klingt das für mich nach der verständlichen Hoffnung, dass es etwas Essenzielles gäbe, das für alle gleich ist und sich in jedem Menschen als etwas Wertvolles darstellt. Und das weiß ich eben nicht.

Ich interessiere mich im Moment jedenfalls für Formen des Theater- oder Ausstellungsmachens, in denen der Mensch als eine Spezies unter anderen agiert, in ständiger Verbundenheit und Eingebundenheit und Nicht-Losgelöstheit von anderen Akteur*innen. All unsere bürgerlichen Dramen handeln vom Kampf des Menschen mit Menschen. Jeder Konflikt löst sich auf in dieser Anthroposphäre. Das war in der Antike und im Mittelalter anders und das wird gerade wieder anders. Also, wie kann man diese Dezentralisierung des Menschen übersetzen in unsere Gewohnheiten, Ausstellungen zu machen, die ja das Geflecht der Artefakte auch immer zerschneiden, die Objekte herauslösen, isolieren, auf Sockel stellen und „für sich“ betrachten? Diese Praxis der Extraktion und Isolation haben wir nicht nur in ökonomischen Zusammenhängen tief eingeübt, sondern uns auch kulturell immer wieder antrainiert, eben dadurch, wie wir uns als Besucher*innen in Museen verhalten. Sie lehren uns ja genau dieses Konzept von Vernunft und Objektivität, die erst im White Cube entsteht. Aus der Perspektive der Amazonasbewohner*innen wäre es eine schädliche Denkweise, mit den Dingen so geistvergessen und instrumentell umzugehen. Das betrifft natürlich auch viele kulturelle Artefakte unseres eigenen Mittelalters. Liturgische Objekte, die heute als „Kunst“ verehrt werden, die als solche aber weder geschaffen, noch gedacht waren. Genauso ist es mit Kulturgütern und Artefakten anderer Kulturen aus Asien und Afrika, die auch nicht dieser Logik folgen.

Statt zerschnittene Beziehungen: Solidaritäten

ICD: Du berührst da einen Punkt, der mindestens zweihundert Jahre alt ist, so alt, wie die europäische Perspektive Dinge gemacht und geschaffen hat – in Bezug auf Museen. Seither laufen die Prozesse – und sie müssen so laufen – in diese Richtung. Das heißt, wenn ich in einer Ausstellung ein ethnografisches Objekt zeige, dann wird dieses Objekt einer materiellen Kultur außereuropäischer Völker, die man von ihrer spirituellen Kultur eben nicht ohne weiteres trennen kann, dem Gebrauch entrissen. Das heißt, das Objekt wurde dieser Kultur nicht nur entnommen, sondern es wurde ihr entrissen und durch eine gewalttätige Geste an einen anderen, fernen Ort gestellt, was bedeutet, dass die Menschen nun irgendwo hinkommen müssen, um sich das anzusehen. Da wird jede Beziehung zum Objekt zerschnitten und das ist das Gleiche wie bei Corona. So machtvoll, wie dieses Virus im Augenblick wirkt, im Sinne einer Gewalt, die uns isoliert und deterritorialisiert, zeigt uns das Virus aber auch, dass der Mensch an sich die Bedrohung des oder der Anderen ist.

Ich habe in Deutschland noch nie so viele Menschen gesehen, die darauf geachtet haben, was um sie herum passiert. Man sitzt jetzt in der U-Bahn und wird genau angeschaut. Vor drei Monaten haben alle in ihre Zeitung, in ihr Buch oder in ihr Handy gesehen und wussten nicht, wer neben oder vor ihm oder ihr sitzt, wie er oder sie in die U-Bahn einsteigt. Seit Corona schauen die Menschen demonstrativ und musternd oder wechseln die Seite. Genauso, wie wir in eine große Pause gezwungen wurden, zwingt uns Corona, Abstand voneinander zu halten. Wir folgen dem, was die Politik und die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen uns sagen.

Aber was sagt die Kunst? Wie verhalten sich die Institutionen? Wie können wir eine Welt der Verbundenheit zeigen, in der die „Dinge“ nur Sinn ergeben, wenn sie verbunden sind. Sinn entsteht, wenn man sieht, was A und B miteinander zu tun haben. Du alleine in deiner Welt und ich alleine in meiner Welt haben gar keine Bedeutung. Die Bedeutung entspringt der Verbundenheit unserer Welten, aber der Verbundenheit einer Art, die von wechselseitiger Verantwortung geprägt ist, von einer Kultur der Pflege und gedeihlichen Beziehung des Menschen zu anderen Menschen und Lebewesen. Wie können wir zum Beispiel mit Bäumen verantwortungsvoller umgehen? Ich erzähle nur eine kleine Anekdote: Es gibt eine Kultur im Senegal, die der Sérère, die dafür sorgt, dass Menschen, wenn sie mit einem Baum etwas tun wollen – ihn fällen, Blätter oder Äste verwenden –, den Baum nach Erlaubnis fragen können. Im Senegal kommen die Menschen nicht einfach an einen Ort und sägen an einem Baum etwas ab oder fällen ihn, weil sie zum Beispiel Straßen bauen wollen, sondern es findet ein Ritual statt und der Baum wird um sein Einverständnis gebeten. Und möglicherweise haben wir auch noch ganz andere Kulturen und mit ihnen verbundene Praktiken, die besser mit anderen Lebewesen umgehen können.

TO: Ja, das denke ich auch. Im animistischen Sinne gibt es *nur* Lebewesen. Auch die Steine, Sterne und der Wind sind belebt, der gesamte Kosmos.

ICD: Ja, und diese Kulturen haben einen gewissen Solidaritätssinn. Thomas, wenn wir uns die großen Revolutionen, die es auf dieser Erde gab, anschauen: die konnten nur stattfinden, weil es diese Solidarität gab.

TO: Sag mal ein Beispiel.

ICD: Zum Beispiel haben sich 1956 nach dem Zweiten Weltkrieg Intellektuelle aus aller Welt in Paris getroffen, um das Streben nach Unabhängigkeit vieler Völker in Afrika zu unterstützen. Das war der Erste Kongress der Schwarzen Intellektuellen und Schriftsteller (*1^{er} Congrès des Écrivains et Artistes Noirs* in Paris). Dort haben sich zum ersten Mal Philosophen und Philosophinnen und Kulturschaffende nicht nur aus Afrika, sondern aus Amerika, von den karibischen Inseln, aus Deutschland und Frankreich und vielen anderen Ländern getroffen. Viele französische Intellektuelle wie Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre oder aus den Reihen der Kommunisten Russlands – sie alle trafen sich und haben miteinander gekämpft, damit ein Teil dieser Erde unabhängig wird. Ein Jahr später ist Ghana unabhängig geworden. Das heißt, dieser Kampf war kein Kampf nur von

Schwarzafrikaner*innen, sondern auch von Menschen aus der Diaspora und von Weißen. Menschen, die genauso wie du und ich in Deutschland und in Paris gelebt und gesagt haben: „Nein, so etwas darf nicht sein.“ Übrigens, ein Deutscher, den ich zumindest mit Namen nennen kann, Janheinz Jahn, war auch dort.

Wir müssen noch einmal neu lernen, was Solidarität heißt. Solidarität heißt bestimmt *nicht* in dieser Zeit, in der es sehr viele Unsicherheiten gibt, in einem Land, das keine Erfahrungen mehr mit Pandemien hat, unsere Grenzen zu schließen und zu sagen: „Wir verbunkern uns und versuchen, dass es den Deutschen gut geht.“ Den Deutschen kann es nur gut gehen, wenn es den Franzosen, den Chinesen, den Senegalesen und den Afghanen gut geht.

TO: Meinst du ganz praktisch, dass die Grenzen im Moment aufgehen sollten?

ICD: Ich glaube nicht, dass eine Grenzschießung die Lösung ist. Das, was in solchen Zeiten die Menschheit rettet, ist Solidarität. Was die Kunst rettet, ist Solidarität. Es gibt einen Solidaritätssinn, der Theatermacher*innen dazu bringt, etwas zu berühren, das die Gesellschaft bewegt. Wie Barthes sagte: es muss nicht so sein, wie die Gesellschaft *ist*, sondern wie die Gesellschaft *sein könnte*. Wie können wir diese Entwicklung befördern? Bestimmt nicht dadurch, dass wir in solchen Zeiten überlegen, wie wir alles digital machen – das funktioniert nicht.

Die Chancen des Interim: Situation der relativen Antwortlosigkeit

TO: Ich habe auch das Gefühl ... Und wenn, dann nur, indem wir die Gewohnheiten der alten Medien hinter uns lassen. Aber sind wir dann noch die Richtigen? Was du mit Roland Barthes ansprichst – die größte Chance dieses Interims ist vielleicht, aus der Zeit selber auszutreten. Schweben, schauen und verhandeln. Es geht nicht darum, zu irgendwas zurückzukommen, das man im Sinne des nahtlosen Anschlusses fortsetzt. Und es geht auch nicht darum, dass wir mit allem aufhören, sondern lernen, den Modus zu ändern und Veränderungen an der Basis vorzunehmen. In der Erinnerung an die Revolution von 1989/90 würde ich sagen, dass dieses Interim selber die wertvollste Erfahrung ist. Radikal sind nicht die Versuche, aus dem Interim heraus zu kommen, sondern die Bemühungen, es so lange wie möglich aufrecht zu erhalten. Alle Lockerungen des Lockdown laufen Gefahr, Schließungsdebatten zu werden. Nach der Schließung von physischen Räumen wie Unternehmen, Clubs, Schulen oder Stadien droht jetzt die Schließung von Möglichkeitsräumen, weil die ökonomische Sichtweise im traditionellen Sinne wieder die Oberhand gewinnt. Corona hat uns aber gezeigt, wie nötig es ist, dass wir zum Beispiel unser Gesundheitssystem nicht primär als ökonomisches System verstehen, weil wir sonst den Aspekt der Daseinsvorsorge aus den Augen verlieren. Dass Menschen nicht unter Kostenaspekten, sondern unter Gesundheitsaspekten behandelt werden, sollte eigentlich normal sein, ist es aber nicht. Die so genannten Fallpauschalen und all das, was in den letzten Jahren unter den Vorzeichen der Ökonomisierung des Gesundheitswesens erfunden wurde, hat nicht dazu geführt, dass unser Gesundheitswesen besser geworden ist. Erst die aktuelle Krise verleiht diesen Grundsatzfragen – wie in einer Revolution – eine breite Aufmerksamkeit.

Das Wertvolle an diesem Interim ist doch diese Situation der relativen Antwortlosigkeit, dass man testet, auf Sicht fährt, etwas ausprobiert und korrigiert, wie die Virolog*innen und das Robert Koch-Institut mit seinen Empfehlungen. Und dass Solidarität, wie du vorhin beschrieben hast, auf einmal wieder eine relevante soziale Erfahrung geworden ist. Unsere Nachbar*innen fragen, ob sie für andere Mieter*innen einkaufen können. Menschen fangen an, grundsätzliche Fragen zu stellen. Im Augenblick wird so viel grundsätzlich hinterfragt – das Bildungssystem, das Wirtschaftssystem, wir sprechen von einem *Green New Deal*, bei dem tatsächlich die Chance entsteht, die Wirtschaft nach anderen Kriterien zu organisieren. Das sind fundamentale Diskussionen, die so in der gesellschaftlichen Breite zuletzt 1989 geführt wurden, als wirklich ein ganzes Land infiziert war von einer Umbrucherfahrung und der Ausgang dieses Aufstands lange Zeit offen war, zumindest bis zum März 1990. An diese Stimmung fühle ich mich erinnert, wenn ich erlebe, wie viel Kreativität in meinem Stadtviertel plötzlich zu entdecken ist – es gibt so viele Menschen, die vollkommen eigenwillige Sachen machen, Plakate malen, Cafés einrichten – zumindest in der Art, wie das eben geht – und sich Initiativen ausdenken, wie sie auf unkonventionelle Art helfen können.

Corona radikalisiert dabei die Frage der individuellen Verantwortlichkeit auf eine Weise, die ich vorher so nur bei Bewegungen wie *Fridays for Future* oder *Extinction Rebellion* wahrgenommen habe. Plötzlich wird die Frage nach dem Großen und Ganzen auf einer ganz persönlichen, individuellen Ebene verhandelt: „Spendest du? Isst du noch Fleisch? Fliegst du noch?“ Die Veränderung wird nicht an eine Partei delegiert, sondern das fragen die Kinder ihre Eltern und Mitschüler*innen. Man beantwortet diese Talkshow-Fragen plötzlich individuell. So wie aktuell die Fragen: „Trägst du eine Maske? Achtest du auf Abstand? Lässt du dich testen?“ Sie sind ein Ausdruck von Verantwortung und Zugewandtheit. Wenn ich Sendungen wie Maybrit Illner anschau ... Wer im Grunde noch immer nicht verstanden hat, was gerade läuft – dass Wissenschaftler*innen zum Beispiel plötzlich einen anderen Ton setzen, Debatten sich versachlichen, Politiker*innen die Lage pragmatisch betrachten, nicht parteipolitisch – sind die Journalist*innen. Auch nicht alle, aber Formate wie Maybrit Illner sind scheinbar völlig vom Antigeist besessen, der nur zersetzt, nur die Clicks und affektive Ressentiments im Blick hat, scheußlich. Es war herrlich, dass ausgerechnet bei Maybrit Illner unter den Gästen der letzten Sendung plötzlich ein solidarisches, aufmerksames, problemorientiertes Gespräch entstand, das die Provokationsattitüden der Moderatorin einfach nur noch ertragen hat. Illners Gäste waren nicht auf Bloßstellungen und Brüskierungen aus, sondern waren aufmerksam und sprachen lösungsorientiert. Wenn ich mir anschau, wie unpathetisch derzeit Probleme von der Politik verhandelt werden, finde ich das ermutigend. Das bildet das Fernsehen gar nicht mehr ab. Im Netz lebt man ja eh in einer Blase. Aber die Streitportale des öffentlich-rechtlichen Fernsehens tendieren auch zu einer Blase. Und im gleichen Moment entstehen diese echten Wahnbewegungen, die unsere Ordnung mit ihren karnevalesken Protesten auf den Kopf stellen und das Interim auf ihre Art beenden. Auch das zähle ich zu den Folgen der Pandemie.

„Wir alle wollen gut leben.“

ICD: Dein Beispiel mit der Frage „Trägst du eine Maske? Fliegst du noch?“ – so habe ich das nie gedacht, das ist etwas Neues. Aber gleichzeitig denke ich, dass wir in den westlichen Welten zur Individualität erzogen werden. Neue Kollektive haben sich erst in den letzten Jahren angefangen zu bilden. Und ist es ein Privileg, solche Kollektive bilden zu können. Aber eine gemeinsame Erfahrung, die wir durch Corona im Westen gerade machen, ist, dass wir alle leben wollen. Wir haben alle Angst zu sterben, wir wollen alle nur leben. Und wir wollen gut leben. Damit wir aber leben und gut leben können, müssen die anderen auch leben. Und damit die anderen leben können, müssen sie auch gesund sein. Damit sie gesund sein können, müssen wir über unser Verhalten nachdenken. Ich glaube, das ist das, was uns Corona vor Augen geführt hat.

TO: Im Grunde klingt das im Titel unseres Gespräches schon an – das Virus sind wir. In einer bestimmten Weise sind wir das Virus für den Planeten. Aber wir sind auch das Virus für die Leute in Nordafrika, wir sind die, die verursachen oder zulassen, was in Syrien passiert und was die Leute in die Flucht zu uns, auf ihrem Weg zu uns in den Tod führt. Und komischerweise wissen wir das abstrakt, so wie wir vorher wussten, dass unser Verbrauch fossiler Brennstoffe all die „tiefe Zeit“ aus dem Planeten schlagartig, in nur einem Jahrhundert freisetzt, was für den Planeten fatal ist. Wir wissen, dass wir Mitverursacher*innen von dem sind, was uns jetzt als große „Herausforderung“ heimsucht. So verstehe ich deinen Appell für eine gelebte Solidarität, der zufolge es den anderen genauso auch gut gehen muss. Aber der Preis, den wir im Moment bereit sind, in Kauf zu nehmen, dafür, dass es uns gut geht, ist der, dass es anderen schlecht geht, und zwar systemisch.

ICD: Das ist genau das. Als Corona in China ausgebrochen ist, haben wir alle zugesehen. Keiner hat den Finger gerührt, wir haben gedacht, dass das dort bleibt.

TO: ... wie bei Ebola.

ICD: Und dann ist diese Krankheit aus diesem Land, das eigentlich abgeschottet ist, zur Pandemie geworden. Eine weltweite Krankheit – und wer hat die meisten Toten? Zunächst die Europäer. Wenn ein Europäer stirbt, erschrecken wir, aber wenn es Menschen woanders betrifft, dann ist es ganz weit weg von uns. Aber diese Angst vor dem Sterben haben wir kollektiv mit den anderen Wesen, egal, wo sie herkommen, gemeinsam. Ich komme noch mal zu unserer Eingangsfrage zurück, was das für uns Kulturschaffende morgen heißt?

TO: Vor dem Hintergrund denke ich natürlich sofort an die Frage der Solidarität.

ICD: Und wie soll sie sich gestalten? Kulturschaffende sind, wenn sie gut sind, ihrer Gesellschaft voraus. Es gibt Künstler*innen, Intellektuelle und Kreative, deren Werk steht heute da, wo die Gesellschaft in einhundert Jahren stehen wird.

TO: Wie meinst du das?

ICD: Wenn wir heute Bücher von Huxley lesen, dann ist es, als ob dieses Buch gestern geschrieben wurden. Wenn wir ein Buch von Balzac anschauen, dann wirkt es wie vorgestern geschrieben. Wenn wir uns ein Stück von Molière ansehen, dann scheint es direkt unserer Zeit zu entspringen – aber er lebt nicht mehr. Doch seine Werke leben. Wenn ich mir heute ein Stück von Djibril Diop Mambéty anschau, *Die Rückkehr* – es ist nach einem Stück von Dürrenmatt geschrieben ...

TO: ... *Der Besuch der alten Dame*?

ICD: ... ja, Djibril Diop Maméty hat daraus ein wunderbares Stück entwickelt, mit Ami Diakhate in der Hauptrolle, einer Schauspielerin aus dem Senegal. Wenn ich solche Werke sehe, die so frisch bleiben, als wären sie erst gestern geschaffen worden, dann spüre ich, wie wir uns wieder finden in ihnen und der sozialen Erlebnissituation, die sie schaffen. Deshalb kann es keine Lösung für uns sein, genau das, was wir bisher gemacht haben, in digitale Formate zu übersetzen. Diese Pausenzeit ist eine Zeit zum Nachdenken, eine Zeit, um über Gemeinschaften, über Gesellschaften, über die Zukunft nachzudenken, über das Miteinander. Was heißt es, solidarisch zu sein? Heißt Solidarität, wenn wir während des Lockdown auf unseren Balkonen stehen und für die Leute klatschen, für die wir ...

TO: ... schlechte Gehälter zahlen.

Die „positive Globalisierung“ leben

ICD: Wenn Kunst mit dieser Realität nichts zu tun hat, bleibt sie ein Accessoire. Dann ist Kunst das, worüber man nur ganz zum Schluss nachdenkt, wenn alle Etats gemacht sind. Und wenn darüber nachgedacht wird, was gekürzt wird, dann betrifft es die Kunst als Erste. Wenn aber Kunst ein Speicher von Wissen für gesellschaftliche Strukturen und ein Labor für zukünftige Gesellschaften ist, was heißt das für uns heute, Thomas?

TO: Ich glaube, die Solidaritätsfrage stellt sich im Moment ganz praktisch. Wir bereiten gerade das *Jazzfest Berlin* im November vor und stellen uns aufgrund der Reisebeschränkungen die Frage, ob wir das nur mit regionalen Künstler*innen beziehungsweise internationalen Künstler*innen, die in Berlin und Deutschland leben, planen, weil wir nicht wissen, ob die Grenzen in fünf Monaten wieder auf sind. Entweder wir pokern und warten und hoffen, dass Leute uns wieder besuchen können, oder wir entwickeln neue Konzertformate, die Künstler*innen aus Chicago, New York, Kinshasa oder Tokio mit uns verbinden können.

Aber Solidarität heißt im Moment, das habe ich von Nadin Deventer, unserer Jazzkuratorin, gelernt, vor allem zu beachten, dass wir an einem Scheideweg stehen – zwischen einem guten und einem schlechten Weg der Globalisierung. Der schlechte Weg ist sicher die Entwicklung, wie sie in Polen, Ungarn, Vietnam, zuteilen in Brasilien, in der Tür-

kei passiert. Wir erleben dort das Ausnutzen von Corona für Entwicklungen des Demokratieabbaus. Da heißt Solidarität für uns natürlich vor allem, die Mauer offen zu halten, durchgängig erreichbar zu bleiben, zusammenzuarbeiten. Aber es gibt vielleicht ja auch einen anderen Weg, der im Moment immerhin genauso denkbar ist, und zwar in Richtung einer *positiven* Globalisierung, wie sie der Forscher und Begründer der Gaia-Theorie James Lovelock imaginiert. Er sagt, es werden weltweit, nicht nur im Moment, Wissenschaftler*innen vernetzt, die nach einem Impfstoff gegen Corona suchen, Daten teilen und in einem unglaublich intensiven Austausch stehen. Aber es vernetzen sich eben auch jene sozial- und ökopolitischen Akteur*innen, die ihre Grundsatzfragen stellen und ihre Konzepte und Informationen teilen und vernetzen. Das heißt, es gibt beide Richtungen.

Solidarität heißt für mich im Moment, in beiden Richtungen in Verbindung zu bleiben. Sowohl mit den Leuten, die von den *shrinking spaces* liberaler Räume bedroht sind, die mit totalitären Machtstrukturen, mit wachsender Kontrolle und Verfolgung umgehen müssen. Diesen Menschen können wir helfen, dass sie wahrnehmbar bleiben. Wir haben deshalb zum Beispiel unser Filmprogramm *Sundays for Honkong* gegründet. Das Andere ist, dass wir den Anschluss an nicht westliche Akteur*innen, Werke oder Wissensformen finden sollten, um von gedeihlicheren Verstehens- und Verhaltenssysteme zu lernen. Das sollte die Perspektive einer positiven Globalisierung im Sinne Lovelocks zumindest immer begleiten. Und das wird über kurz oder lang auch die Betriebssysteme unserer Einrichtungen verändern. Was ist noch eine „gute“ Ausstellung, wenn es – wie du das vorhin beschrieben hast – nicht mehr um den heiligen Glanz der originalen Objekte geht, sondern um Prozesse. Es ist nicht das Objekt, das interessant ist, sondern seine Eingebettetheit in kulturellen Bezüge. Und die können nicht hinter der Vitrine aufbewahrbar werden, sondern brauchen eine andere Art von institutioneller Praxis und eine Begegnungskultur des 21. Jahrhunderts.

ICD: So etwas ist nur möglich, wenn der Westen beziehungsweise wenn wir als Menschen nicht länger in diesem Glauben leben, dass wir das Zentrum allen Wissens sind. Als du vorhin vom Wissenstransfer und der Vernetzung politischer Akteur*innen gesprochen hast, die für eine internationale Solidarität beziehungsweise positive Globalisierung stehen könnten, dachte ich daran, wie einige politische Eliten darüber sprechen. Zum Beispiel ihr Gedanke, wenn wir Corona testen, dann können wir das an Afrikaner*innen testen. Das ist eine Realität. Obwohl ihr Gesellschaften gegenüberstehen, die eine lange Erfahrung mit Pandemien gemacht haben. In Madagaskar wird das von dem Präsidenten auch politisch formuliert, wenn er sagt, dass seine Wissenschaftler*innen ein anderes Medikament gegen Corona entwickelt haben. Doch statt sich damit auseinanderzusetzen, dass es diese Möglichkeiten gibt, wird dem nicht einmal Achtung geschenkt.

Damit es zu einer globalen Solidarität kommt, müsste der Westen von seinem Podest runter, um über das zu sprechen, was uns verbindet – und das ist diese Welt. Wir wissen, wenn wir mit dieser Pandemie nicht klug umgehen, dann ist es nicht nur China, das den Bach runtergeht, sondern sind es auch die Menschen in Kalkutta und in Baden-Württemberg oder im Schwarzwald. Das heißt das, was uns verbindet, ist nicht nur das Wissen hier im Westen, sondern dieses Wissen ist weltweit verteilt. Wir sollten diejenigen sein,

die diese Vernetzung – wie im Gehirn – ausbauen. Oder wie Édouard Glissant in diesem wunderbaren Buch *Tout-Monde* schreibt: unter dem Wasser liegen die Wurzeln, die Vernetzungen von Wurzeln. Eine solche Vernetzung von vielfältigem Wissen brauchen wir, um uns gemeinsam zu retten. Wir können nicht mehr – und das nicht erst seit Corona – Ausstellungen machen, wie wir das bisher gemacht haben. Wir können auch kein Theater mehr machen, wie wir es bisher gemacht haben, auch wenn wir jetzt sagen, dass es international sein muss. International muss es natürlich sein, aber wenn es international ist, dann muss es internationale Akteur*innen, Themen und Formen von Theater geben. Es kann kein Theater sein, in dem wir nur deutsche Sichtweisen darstellen, sondern unsere Verantwortung als Menschen und als zufällig in Deutschland lebende Menschen ist es, uns zu fragen, wie wir dazu beitragen können, dass es zu einer globalen Gerechtigkeit und positiven Verbundenheit kommt. Das ist nur möglich, indem wir solidarisch miteinander umgehen, weit entfernt von der traditionellen Arroganz.

Apparate für Traumabearbeitung

TO: Ibou, ich will noch auf eine Sache hinweisen, die mich an deiner Arbeit sehr beeindruckt. Vieles von dem, was du beschreibst, würde ich auch als eine Art von Traumaempfänglichkeit beschreiben. Du arbeitest dafür, dass wir verstehen lernen, was es für andere Kulturen bedeutet, dass ihre Objekte bei uns liegen. Dass wir aber auch verstehen, über wie viel Vergrabenes, unter den Tisch Gekehrtes wir bei uns nicht sprechen. Ich denke gerade an die vielen Filmbeiträge zum Thema *75 Jahre Kriegsende* – wenn man diese zerstörten Städte sieht, wenn man die Interviews hört mit den Leuten, die da geführt werden: Es ist so viel Leid unter den Menschen, unter den Steinen. Auch bei der Wiedervereinigungsgeschichte zeigt sich langsam, wie viel Traumaerfahrungen im Osten gemacht wurden und in der Gesellschaft verborgen liegen.

Für mich waren es oft und vor allem und zuerst Künstler*innen, die das formuliert und sichtbar gemacht haben. Filmemacher wie Dresen oder Petzold. Romanciers, die für diese Dinge eine Sprache finden, für die wir in unserem Bildungssystem oder in unserem medialen Diskurs einfach noch nicht die Worte oder die freien Blickweisen entwickelt haben. Wir brauchen diese Detektive der verborgenen Muster, die Künstler*innen sind, da sie die verborgenen Triebkräfte sehr viel früher diagnostizieren. Das ist für mich auch eine Aufgabe von Institutionen. Ich glaube, wir müssen oder sollten zumindest viel stärker drauf achten, wo wir, die wir für Institutionen verantwortlich sind, sie auch als Apparate für diese Traumabearbeitung zu nutzen. Das heißt oft eben auch, für andere Sichtweisen, für andere Erzählweisen Formen zu schaffen und Räume zu geben. Die Verlierer und die im Schatten sind es, die unsere Häuser brauchen. Vieles von dem, was ich eben gesagt habe, habe ich von dir gelernt oder durch dich verstanden. Das ist etwas, das ich sehr wichtig finde, in diesem Versuch, einen Gleichklang zu formulieren.

ICD: Ich glaube, dass wir alle voneinander lernen. Nur das kann Gesellschaften verändern. Es gibt keine heterogenen Gesellschaften und es gab sie nie. Die Gesellschaften werden nur besser, wenn sie diese Heterogenität erkennen und tagtäglich erleben. Das heißt, Ins-

titutionen, vor allem künstlerische Institutionen müssen diese Ergänzungen immer, immer wieder zusammenbringen. Für mich ist ein sich ergänzendes Wissen sehr wichtig. Das ist auch, was mich an deiner Arbeit so beeindruckt hat, vor allem bei deinem Programm *Immersion*.

TO: Oh, wie nett, danke. Aber jetzt müssen wir leider wirklich aufhören, hab vielen Dank, Ibou.

ICD: Schade.

TO: Wir sehen uns bald wieder. Ich hoffe, dass, wer auch immer unserer Online-Unterhaltung gefolgt ist, es interessant fand. Ich fand es anregend und schön, mit dir zu sprechen, Ibou. Danke, dass es heute geklappt hat. Vielen Dank.

Das Gespräch zwischen dem Literaturwissenschaftler und Kurator Ibou Coulibaly Diop und dem Kurator und Autor Thomas Oberender fand auf Einladung von Yvonne Büdenhölzer, Leiterin des Theatertreffens, am 9. Mai 2020 statt. Der Titel lautete *Systemcheck – nicht Corona ist die Krise*. Es fand als Abschluss der Online-Diskussionsreihe *Unboxing Stages* statt, die sich dem Thema *Digitalität und Theater* widmete.

Über die soziale Welt sprechen ...

Es fällt mir immer schwerer, mir vorzustellen, ich hätte zu Panels viel beizutragen. Das hängt mit meinem immer stärker werdenden Gefühl einer Entfremdung von der Kunstwelt zusammen, einem Gefühl, das sich womöglich in seiner Endphase befindet. Tatsächlich kann ich schon seit einigen Jahren keine Kunstpublikationen mehr lesen – mit Ausnahme einiger weniger Texte von Freunden. So etwas einzugestehen, ist besonders problematisch auf einem Panel anlässlich des 20-jährigen Bestehens einer Zeitschrift, mit der ich lange in einem produktiven Verhältnis gestanden habe. Dieses Eingeständnis vermittelt mir ein Gefühl der Schuld, Freunde und Kollegen unter den Autoren und Redakteuren vernachlässigt zu haben, und auch ein Gefühl der Scham angesichts meiner Verantwortungslosigkeit, meines Narzissmus und meines Eindrucks, nicht mehr auf dem Laufenden zu sein. Dennoch ist dies wohl der beste Augenblick für meine Anmerkungen, da die Thematik des Panels Gelegenheit bietet, über Aspekte dieser Entfremdung und ihrer Entwicklung nachzudenken. In der Ankündigung des Panels wird die Frage gestellt, „wie angeblich autonome ästhetische Phänomene mit den spezifischen geschichtlichen, diskursiven, ideologischen und ökonomischen Bedingungen, die ihre Produktion prägten, zusammenzudenken seien“ – ohne, so heißt es weiter, „die Eigenlogik künstlerischer Phänomene zu vernachlässigen“.

Der zentrale Aspekt meiner Entfremdung von der Kunstwelt besteht darin, dass die Kunstpraxis und vielleicht gerade der Kunstdiskurs nicht in der Lage sind, ein solches „Zusammendenken“ (alignment) herzustellen. Dies könnte auch als die treibende Kraft meiner Arbeit als „Institutionskritikerin“ beschrieben werden. Der Institutionskritik habe ich die Rolle zugewiesen, „die Kunstinstitution“ im Gegensatz zu „den kritischen Ansprüchen ihrer legitimierenden Diskurse, [...] ihrer Selbstdarstellung als Ort des Widerstands und der Herausforderung und [...] ihren Mythologien der Radikalität und symbolischen Revolution“ zu beurteilen.¹ Das offensichtliche, hartnäckige und, wie es scheint, immer größer werdende „Nicht-Zusammendenken“ (misalignment) zwischen den legitimierenden Diskursen – vor allem hinsichtlich ihrer kritischen Ansprüche – und den gesellschaftlichen Bedingungen der Kunst erschien mir als zutiefst und oft auf schmerzliche Weise widersprüchlich, wenn nicht gar unredlich.

Mein Eindruck dieses „Nicht-Zusammendenkens“ erreichte vor einigen Jahren einen kritischen Punkt. Das hing nicht allein damit zusammen, dass die Kunst sich zu einer Wertanlage entwickelt hat, auch nicht mit der Verschmelzung der künstlerischen Kultur mit der des Spektakels und dem Promikult. Ebenso wenig hatte es zu tun mit der direkten Verbindung zwischen der Ausweitung des Kunstmarkts und der Kunstinstitutionen und

¹ Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: *Artforum International*, Bd. 44, September 2005, H. 1, S. 278–283 sowie in dem vorliegenden Sammelband.

der Verteilung gesellschaftlichen Reichtums von unten nach oben, die zur Verarmung von Milliarden von Menschen und zum weltweiten Bankrott des öffentlichen Sektors geführt hat. Vielmehr war es die fast vollständige Trennung zwischen dem, was Kunstwerke unter diesen historischen und ökonomischen Bedingungen sind, und was Künstler, Kuratoren, Kritiker und Historiker darüber sagen, was diese Kunstwerke – besonders diejenigen, die sie unterstützen – tun und bedeuten. Diese Trennung schien äußerst brisant – nicht bei den formalistischen oder phänomenologischen Ansätzen, sondern bei Herangehensweisen, die tatsächlich versuchen, die Kunst an gesellschaftliche und historische Bedingungen zu knüpfen. Was ich bei solchen Ansätzen ständig vorgefunden habe, war die Ausformulierung formaler und ikonografischer Untersuchungen als Figuren radikaler gesellschaftlicher und sogar ökonomischer Kritik, während die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen der Werke selbst – als kulturelle Waren – entweder vollkommen ausgeblendet oder auf geradezu euphemistische Weise anerkannt wurden. Die Mehrheit von dem, was über Kunst gesagt oder geschrieben wurde, schien mir im Hinblick auf die behauptete gesellschaftliche Wirkung, besonders in Kombination mit einer Trennung von den realen gesellschaftlichen Bedingungen der Kunst, fast größenwahnsinnige Züge anzunehmen.² Wie ich 2008 in einem Beitrag ausgeführt habe, befinden sich die wesentlichen Barrieren zwischen den ästhetischen und epistemologischen Formen, die die symbolischen Systeme der Kunst schaffen, und den praktischen und ökonomischen Verhältnissen, die ihre sozialen Bedingungen begründen, womöglich nicht in den physischen Räumen der Kunstobjekte, sondern in den diskursiven Räumen der Kunstgeschichte und Kunstkritik.³

Vor vielen Jahren habe ich mich, um mehr über die sozialen Bedingungen der Kunst zu erfahren, mit Bourdieu beschäftigt und stieß auch dort auf Beschreibungen des „Nicht-Zusammen Denkens“ dieser Bedingungen mit den symbolischen Systemen der Kunst. In *Die Regeln der Kunst* fragt Bourdieu: „Was ist denn tatsächlich dieser Diskurs, der von der (sozialen oder psychologischen) Welt spricht, aber in einer Weise, als würde er nicht von ihr sprechen; der von dieser Welt nur sprechen kann, wenn er so spricht, als spräche er nicht darüber, das heißt in einer Form, die für den Autor wie den Leser eine Verneinung [dt. im Original] – im Freudschen Sinn – dessen vollzieht, was er zum Ausdruck bringt?“⁴

² Natürlich muss diese Aussage ziemlich eingeschränkt werden. Man kann nur sehr wenige Verallgemeinerungen irgendeines Aspekts des Kunstfelds machen in Anbetracht seiner heutigen Unterteilung in verschiedene Subfelder. Der Kunstdiskurs funktioniert in den Subfeldern auf sehr unterschiedliche Weise: im vom Markt dominierten Feld der kommerziellen Galerien, Kunstmessen und Auktionen; im Feld der Ausstellungen und Projekte im öffentlichen Raum oder im bürokratischen Kunstfeld; im Feld des kulturellen Aktivismus, das sich außerhalb der Institutionen verortet; und im akademischen Feld. Einer der problematischsten Aspekte des heutigen Kunstdiskurses liegt vielleicht in seiner Rolle, Verbindungen zwischen Subfeldern der Kunst herzustellen, die fast gänzlich inkommensurabel sind hinsichtlich ihrer ökonomischen Verhältnisse sowie ihrer politischen und künstlerischen Werte. Eine Zeit lang bestand mein optimistischstes Szenario für das Kunstfeld darin, dass es vollständig in diese Subfelder zersplittern würde. Dies wäre für Künstler, deren Praktiken sich über mehrere Subfelder erstrecken, eine Herausforderung: genau zu bestimmen, wo sie sich sozial und ökonomisch verorten.

³ Andrea Fraser: *Procedural Matters. The Art of Michael Fraser*, in: *Artforum International*, Bd. 46, Sommer 2008, H. 10, S. 374–381.

⁴ Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 2001, S. 20.

Bourdieu's Arbeit bezüglich der kulturellen Felder zielte unter anderem darauf, eine Alternative zu den rein internen und rein externen Interpretationen der Kunst zu entwickeln: zu den formalen beziehungsweise phänomenologischen sowie den sozialgeschichtlichen Methoden, die in den Formulierungen dieses Panels einander entgegengesetzt werden. Doch hier wie auch in anderen Texten behauptet Bourdieu, dass es bei der „Verneinung der sozialen Welt“ im kulturellen Diskurs nicht nur darum geht, der „genuinen Logik“ der Kunst Aufmerksamkeit zu schenken oder der Falle eines reduzierenden oder schematischen sozialen Determinismus zu entgehen. Stattdessen ist seine These, dass diese Verneinung des Sozialen und seines Determinismus der Kunst und dem Kunstdiskurs wesentlich ist und es sich dabei womöglich um die „genuine Logik“ des künstlerischen Phänomens selbst und um die Bedingung seiner Autonomie handelt. In *Die feinen Unterschiede* beschreibt er die ästhetische Disposition als eine „Bekräftigung der Macht über den domestizierten Zwang“; als das „paradoxe Produkt einer negativen ökonomischen Bedingtheit, die über Erleichterungen, über Leichtigkeit und Ungebundenheit die Distanz zur Notwendigkeit erzeugt“.⁵ In *The Field of Cultural Production* und anderswo erscheint diese Verneinung als „schlechter Glaube [...] als Leugnung der Ökonomie“, die, so Bourdieu's Argument, mit einer der Bedingungen der Kunst als relativ autonomes Feld korreliert, nämlich ihrer Fähigkeit, das dominierende Prinzip der Hierarchisierung der sozialen Welt, wie er es nennt – das man aber auch das dominierende Prinzip der Determination nennen könnte –, auszuschließen oder umzukehren.⁶

Natürlich ist dies in Bourdieu's Arbeit einer der Gesichtspunkte, der auf bestürzende Weise veraltet erscheint. Denn heutzutage ist der Kunstdiskurs von den sozialen und psychologischen Welten besessen, besonders von ihren ökonomischen – finanziellen und affektiven – Aspekten. Der Kunstdiskurs spricht nicht mehr über die soziale und psychologische Welt, als würde er nicht von ihr sprechen. Er thematisiert diese Welt fortwährend. Und doch scheint mir, als würde er größtenteils über diese Welt sprechen, um nicht darüber zu sprechen – immer noch und immer wieder in Formen, die eine Verneinung im spezifischen Freud'schen Sinn vollziehen. Wir sprechen über unser Interesse an sozialen, psychologischen und politischen Theorien sowie ökonomischen Strukturen und über unser Interesse an solchen künstlerischen Praktiken, die dieses Interesse teilen oder sogar versuchen, sich mit den Bedingungen, die diese Theorien beschreiben, materiell zu befassen. Und doch scheinen mir diese sozialen, psychologischen, politischen und ökonomischen Interessen allgemein lediglich das zu sein, was Bourdieu „besondere, in hohem Maße sublimierte und verbräunte Interessen“⁷ nannte, gerahmt als Objekte der Untersuchung, Objekte der intellektuellen oder künstlerischen Einsätze, die sorgsam von den sehr materiellen ökonomischen und affektiven Einsätzen in das, was wir tun, ge-

⁵ Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 103.

⁶ Siehe Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed and The Production of Belief*, in: ders.: *The Field of Cultural Production*, New York, 1993, S. 29–73, hier S. 50. Pierre Bourdieu: *Contribution to an Economy of Symbolic Goods*, in: ders.: *The Field of Cultural Production*, New York, 1993, S. 74–111, hier S. 74–76.

⁷ Bourdieu 1987 (wie Anm. 5), S. 372.

trennt werden. Ich betrachte den Kunstdiskurs wie auch die Kunst selbst zunehmend als von Strategien beherrscht, die untrennbar sozial, psychologisch und künstlerisch oder intellektuell sind, die darüber hinaus versuchen, eine ständige Distanz zwischen den symbolischen Systemen der Kunst und ihren materiellen Bedingungen zu wahren – seien diese Bedingungen politischer oder psychologischer Art, im sozialen oder individuellen Körper lokalisiert. Das dient dazu, die offenkundigen Interessen der Kunst von den unmittelbaren, engen und konsequenten Interessen zu isolieren, die zur Teilnahme in diesem Feld motivieren, die den Einsatz von Energie und Ressourcen organisieren und in Zusammenhang stehen mit spezifischen Vorteilen und Befriedigungen, aber auch mit dem ständigen Schreckgespenst von Verlust, Entbehrung, Frustration, Schuld, Scham und der damit verbundenen Angst.

Wichtige Ursachen von Scham im Kunstfeld sind „das Reduzierende“, „das Schematische“ und „das lediglich Illustrierende“, um Begriffe aus der Beschreibung des Panels zu verwenden, die ich in meiner Präsentation allesamt vermeiden will – also versuche ich, sie so komplex wie möglich zu gestalten. Hinter all diesen Begriffen lauert für mich zudem „das Vulgäre“ im Sinne von „Vulgärmarxismus“ und „Vulgärdeterminismus“. Dabei muss ich immer an Groucho Marx denken. Und das wiederum erinnert mich an einen Witz, den ich *The V-Girls* (circa 1993) zuschreibe: Um die Feuerbach-Thesen zu paraphrasieren: Die Philosophen haben die Welt immer nur interpretiert; es geht darum, Marx zu zitieren.

Mir ist wiederholt aufgefallen, dass Bourdieu, der offensichtlich kein Anhänger der Psychoanalyse war, immer dann auf Freud zurückgriff, wenn es um literarische oder künstlerische Felder und vor allem um deren Diskurs ging. Seine Hinweise zur „Verneinung“ in diesem Kontext erscheinen sehr präzise. Freud beschreibt die Verneinung als einen Mechanismus, bei dem „[e]in verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt [...] zum Bewusstsein durchdringen [kann]“ bis hin zur „volle[n] intellektuelle[n] Annahme des Verdrängten“; und doch bleibt die Verdrängung bestehen, weil „sich hier die intellektuelle Funktion vom affektiven Vorgang scheidet“.⁸ Bourdieus Beschreibung dieser Verneinung als sich vollziehend ist ebenfalls außergewöhnlich präzise – anderswo bezieht er sich auf John L. Austin. Im zeitgenössischen psychoanalytischen Jargon könnte man sagen, dass Verneinungen der sozialen und psychologischen Welten in der Kunst und im Kunstdiskurs aufgeführt (enacted) werden. Freud beschreibt die Verneinung auch als wesentlich für die Entwicklung der Urteilsfunktion, nicht nur hinsichtlich guter oder schlechter Eigenschaften, sondern auch bezogen auf die Frage, ob ein Bild tatsächlich in der Realität existiert. Denn das Schlechte, das dem Ich Fremde, das Außen-Befindliche, „ist ihm zunächst identisch“, die Verneinung leitet sich von der Verdrängung ab.⁹ Daher kann man sagen, dass die Verneinung sich als ein Absondern, eine Externalisation oder Projektion eines Teils des Selbst (oder vielleicht jedes relativ autonomen Felds), das als schlecht, fremd oder extern erlebt wird, vollzieht; in erster Linie als eine Distanzierung unserer affektiven Verbindungen zu diesem Teil. Dadurch begreife ich inzwischen viele kritische Strategien und

⁸ Sigmund Freud: *Die Verneinung*, 1925: <http://textlog.de/freud-psychoanalyse-verneinung-imago.html> [Abruf: 03.10.2020].

⁹ Ebd.

Haltungen in der Kunst und im Kunstdiskurs – einschließlich derer, die sich aus sehr unterschiedlichen Vorstellungen von Verneinung entwickelt haben, so die Institutionskritik.

Womit ich zu kämpfen habe, ist nicht die Kluft zwischen der Kunstwelt und der sozialen oder psychologischen Welt und noch weniger mit der zwischen formalistischen beziehungsweise phänomenologischen und sozialhistorischen Methoden. Es geht auch nicht um interne im Gegensatz zu externen Interpretationen, Realitäten oder Kausalitäten – egal ob es sich bei der Autonomie um die der Kunst oder des Selbst handelt. Was mich interessiert, ist die Kluft zwischen dem, was wir tun, und dem, was wir darüber sagen (oder nicht sagen). Es geht mir um das Verhältnis zwischen dem, was in der Kunst oder im Kunstdiskurs vollzogen oder aufgeführt wird, und wie diese Handlungen symbolisiert, repräsentiert, interpretiert und verstanden werden – oder auch nicht –, und zwar von Kritikern, Historikern und Künstlern; aber vor allem geht es mir darum, wie dies im Kunstdiskurs geschieht. Mich interessiert, wie sich dieses Verhältnis selbst vollzieht.

Jegliche Kunst und alle Kunstdiskurse existieren unweigerlich in Strukturen und Beziehungen, die sie produzieren und reproduzieren, vollziehen oder aufführen; Strukturen und Beziehungen, die untrennbar zugleich formal und phänomenologisch, sozial, ökonomisch und psychologisch sind. Aus dieser Perspektive liegt die Politik kultureller Phänomene weniger in der Frage, welche dieser Beziehungen aufgeführt werden, als eher in der Frage, welche dieser Beziehungen – und unserer Einsätze in ihnen – wir anerkennen und reflektieren und welche wir ignorieren und auslöschen, abtrennen, externalisieren oder verneinen. So gesehen besteht die Aufgabe der Kunst und des Kunstdiskurses darin, die Reflexion über jene Beziehungen, die abgetrennt worden sind, zu strukturieren. Das Ziel dieser Reflexion ist es nicht, die Einsätze, die diese Aufführungen motivieren, bloßzustellen oder sich von ihnen zu distanzieren, sondern ihre affektive Aufladung in Weisen zu erleben, die die Reintegration einer zuvor verleugneten Dimension der Erfahrung erlaubt.

in: *Texte zur Kunst*, Bd. 21, 2011, H. 81, S. 88–93, Übersetzung Karl Hoffmann.

From the Critique of Institutions to an Institution of Critique

Nearly forty years after their first appearance, the practices now associated with “institutional critique” have for many come to seem, well, institutionalized. Last spring alone, Daniel Buren returned with a major installation to the Guggenheim Museum (which famously censored both his and Hans Haacke’s work in 1971); Buren and Ólafur Eliásson discussed the problem of “the institution” in these pages; and the LA County Museum of Art hosted a conference called *Institutional Critique and After*. More symposia planned for the Getty and the College Art Association’s annual conference, along with a special issue of *Texte zur Kunst*, may very well see the further reduction of institutional critique to its acronym: IC. Ick.

In the context of museum exhibitions and art-history symposia such as these, one increasingly finds institutional critique accorded the unquestioning respect often granted artistic phenomena that have achieved a certain historical status. That recognition, however, quickly becomes an occasion to dismiss the critical claims associated with it, as resentment of its perceived exclusivity and high-handedness rushes to the surface. How can artists who have become art-historical institutions themselves claim to critique the institution of art? Michael Kimmelman provided a ready example of such skepticism in his critical *New York Times* review of Buren’s Guggenheim show. While the “critique of the institution of the museum” and the “commodity status of art” were “counterestablishment ideas when, like Mr. Buren, they emerged forty or so years ago,” Kimmelman contends, Buren is now an “official artist of France, a role that does not seem to trouble some of his once-radical fans. Nor, apparently, does the fact that his brand of institutional analysis ... invariably depends on the largesse of institutions like the Guggenheim.” Kimmelman goes on to compare Buren unfavorably to Christo and Jeanne-Claude, who “operate, for the most part, outside traditional institutions, with fiscal independence, in a public sphere beyond the legislative control of art experts.”¹

Further doubts about the historic and present-day efficacy of institutional critique arise with laments over how bad things have become in an art world in which MOMA opens its new temporary-exhibition galleries with a corporate collection, and art hedge funds sell shares of single paintings. In these discussions, one finds a certain nostalgia for institutional critique as a now-anachronistic artifact of an era before the corporate megamuseum and the 24/7 global art market, a time when artists could still conceivably take up a critical position against or outside the institution. Today, the argument goes, there no longer is an outside. How, then, can we imagine, much less accomplish, a critique of art institutions when museum and market have grown into an all-encompassing apparatus of cultural

¹ Michael Kimmelman. Tall French Visitor Takes up Residence in the Guggenheim. in: *The New York Times*, March 25, 2005, p. 27.

reification? Now, when we need it most, institutional critique is dead, a victim of its success or failure, swallowed up by the institution it stood against.

But assessments of the institutionalization of institutional critique and charges of its obsolescence in an era of mega-museums and global markets founder on a basic misconception of what institutional critique is, at least in light of the practices that have come to define it. They necessitate a reexamination of its history and aims, and a restatement of its urgent stakes in the present.

I recently discovered that none of the half-dozen people often considered the “founders” of “institutional critique” claim to use the term. I first used it in print in a 1985 essay on Louise Lawler, *In and Out of Place*, when I ran off the now-familiar list of Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, and Hans Haacke, adding that, “while very different, all these artists engage(d) in institutional critique.”²

I probably first encountered that list of names coupled with the term “institution” in Benjamin H. D. Buchloh’s 1982 essay *Allegorical Procedures*, where he describes “Buren’s and Asher’s analysis of the historical place and function of aesthetic constructs within institutions, or Haacke’s and Broodthaers’s operations revealing the material conditions of those institutions as ideological.”³ The essay continues with references to “institutionalized language,” “institutional frameworks,” “institutional exhibition topics,” and describes one of the “essential features of Modernism” as the “impulse to criticize itself from within, to question its institutionalization.” But the term “institutional critique” never appears.

By 1985, I had also read Peter Bürger’s *Theory of the Avant-Garde*, which was published in Germany in 1974 and finally appeared in English translation in 1984. One of Bürger’s central theses is that “with the historical avant-garde movements, the social subsystem that is art enters the stage of self-criticism. Dadaism ... no longer criticizes schools that preceded it, but criticizes art as an institution, and the course its development took in bourgeois society.”⁴

Having studied with Buchloh as well as Craig Owens, who edited my essay on Lawler, I think it’s quite possible that one of them let “institutional critique” slip out. It’s also possible that their students in the mid-1980s at the School of Visual Arts and the Whitney Independent Study Program (where Haacke and Martha Rosler also lectured) – including Gregg Bordowitz, Joshua Decker, Mark Dion, and me – just started using the term as a shorthand for “the critique of institutions” in our after-class debates. Not having found an earlier published appearance of the term, it is curious to consider that the established canon we thought we were receiving may have just been forming at the time. It could even be that our very reception of ten- or fifteen-year-old works, reprinted texts, and tardy translations (by the likes of Douglas Crimp, Asher, Buren, Haacke, Rosler, Buchloh, and Bürger), and our perception of those works and texts as canonical, was a central moment in the process

² Andrea Fraser. *In and Out of Place*. in: *Art in America* 73, no. 6, June 1985, pp. 122–129, here p. 124.

³ Benjamin Buchloh. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. in: *Artforum* 21, no. 1, Sept. 1982, pp. 43–56, here: p. 48.

⁴ Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, p. 22.

of institutional critique's so-called institutionalization. And so I find myself enmeshed in the contradictions and complicities, ambitions and ambivalence that institutional critique is often accused of, caught between the self-flattering possibility that I was the first person to put the term in print, and the critically shameful prospect of having played a role in the reduction of certain radical practices to a pithy catchphrase, packaged for co-optation.

If, indeed, the term "institutional critique" emerged as shorthand for "the critique of institutions," today that catchphrase has been even further reduced by restrictive interpretations of its constituent parts: "institution" and "critique." The practice of institutional critique is generally defined by its apparent object, "the institution," which is, in turn, taken to refer primarily to established, organized sites for the presentation of art. As the flyer for the symposium at LACMA put it, institutional critique is art that exposes "the structures and logic of museums and art galleries." "Critique" appears even less specific than "institution," vacillating between a rather timid "exposing," "reflecting," or "revealing," on the one hand, and visions of the revolutionary overthrow of the existing museological order on the other, with the institutional critic as a guerrilla fighter engaging in acts of subversion and sabotage, breaking through walls and floors and doors, provoking censorship, bringing down the powers that be. In either case, "art" and "artist" generally figure as antagonistically opposed to an "institution" that incorporates, co-opts, commodifies, and otherwise misappropriates once-radical – and uninstitutionalized – practices.

These representations can admittedly be found in the texts of critics associated with institutional critique. However, the idea that institutional critique opposes art to institution, or supposes that radical artistic practices can or ever did exist outside of the institution of art before being "institutionalized" by museums, is contradicted at every turn by the writings and work of Asher, Broodthaers, Buren, and Haacke. From Broodthaers's announcement of his first gallery exhibition in 1964 – which he begins by confiding that "the idea of inventing something insincere finally crossed my mind" and then informing us that his dealer will "take thirty percent"⁵ – the critique of the apparatus that distributes, presents, and collects art has been inseparable from a critique of artistic practice itself. As Buren put it in *The Function of the Museum* in 1970, if "the Museum makes its 'mark,' imposes its 'frame' ... on everything that is exhibited in it, in a deep and indelible way" it does so easily because "*everything that the Museum shows is only considered and produced in view of being set in it.*"⁶ In *The Function of the Studio* from the following year, he couldn't be more clear, arguing that the "analysis of the art system must inevitably be carried on" by investigating *both* the studio and the museum "as customs, the ossifying customs of art."⁷

Indeed, the critique most consistently in evidence in the post-studio work of Buren and Asher is aimed at artistic practice itself (a point that may not have been lost on other artists in the Sixth Guggenheim International Exhibition, since it was they, not museum

5 Broodthaers quoted in Benjamin Buchloh. Open Letters, Industrial Poems. in: *October* 42, Fall 1987, pp. 67–100, here: p. 71.

6 Daniel Buren. *The Function of the Museum*. in: *Museums by Artists*, ed. A. A. Bronson and Peggy Gale, Toronto: Toronto Art Metropole, 1983, p. 58.

7 Daniel Buren. *The Function of the Studio*. in: Bronson and Gale 1983, p. 61.

officials or trustees, who demanded the removal of Buren's work in 1971). As their writings make clear, the institutionalization of art in museums or its commodification in galleries cannot be conceived of as the co-optation or misappropriation of studio art, whose portable form predestines it to a life of circulation and exchange, market and museological incorporation. Their rigorously site-specific interventions developed as a means not only to reflect on these and other institutional conditions but also to resist the very forms of appropriation on which they reflect. As transitory, these works further acknowledge the historical specificity of any critical intervention, whose effectiveness will always be limited to a particular time and place. Broodthaers, however, was the supreme master of performing critical obsolescence in his gestures of melancholic complicity. Just three years after founding the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* in his Brussels studio in 1968, he put his "museum fiction" up for sale, "for reasons of bankruptcy," in a prospectus that served as a wrapper for the catalogue of the Cologne Art Fair – with a limited edition sold through Galerie Michael Werner. Finally, the most explicit statement of the elemental role of artists in the institution of art may have been made by Haacke. "Artists," he wrote in 1974, "as much as their supporters and their enemies, no matter of what ideological coloration, are unwitting partners. ... They participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame and are being framed."⁸

From 1969 on, a conception of the "institution of art" begins to emerge that includes not just the museum, nor even only the sites of production, distribution, and reception of art, but the entire field of art as a social universe. In the works of artists associated with institutional critique, it came to encompass all the sites in which art is shown – from museums and galleries to corporate offices and collectors' homes, and even public space when art is installed there. It also includes the sites of the production of art, studio as well as office, and the sites of the production of art discourse: art magazines, catalogues, art columns in the popular press, symposia, and lectures. And it also includes the sites of the production of the producers of art and art discourse: studio-art, art-history and, now, curatorial-studies programs. And finally, as Rosler put it in the title of her seminal 1979 essay, it also includes all the "lookers, buyers, dealers and makers" themselves.

This conception of "institution" can be seen most clearly in the work of Haacke, who came to institutional critique through a turn from physical and environmental systems in the 1960s to social systems, starting with his gallery-visitor polls of 1969–73. Beyond the most encompassing list of substantive spaces, places, people, and things, the "institution" engaged by Haacke can best be defined as the network of social and economic relationships between them. Like his *Condensation Cube*, 1963–65, and his *MOMA-Poll*, 1970, the gallery and museum figure less as objects of critique themselves than as containers in which the largely abstract and invisible forces and relations that traverse particular social spaces can be made visible.⁹

⁸ Hans Haacke. *All the Art That's Fit to Show*. in: Bronson and Gale 1983, p. 152.

⁹ In this, Haacke's work parallels the theory of art as a social field developed by Pierre Bourdieu.

Moving from a substantive understanding of “the institution” as specific places, organizations, and individuals to a conception of it as a social field, the question of what is inside and what is outside becomes much more complex. Engaging those boundaries has been a consistent concern of artists associated with institutional critique. Beginning in 1969 with a *travail in situ* at Wide White Space in Antwerp, Buren realized many works that bridged interior and exterior, artistic and non-artistic sites, revealing how the perception of the same material, the same sign, can change radically depending on where it is viewed.

However, it was Asher who may have realized with the greatest precision Buren’s early understanding that even a concept, as soon as it “is announced, and especially when it is ‘exhibited as art’... becomes an *ideal-object*, which brings us once again to art.”¹⁰ With his *Installation Münster (Caravan)*, Asher demonstrated that the institutionalization of art as art depends not on its location in the physical frame of an institution, but in conceptual or perceptual frames. First presented in the 1977 edition of *Skulptur Projekte in Münster*, the work consisted of a rented recreational trailer, or caravan, parked in different parts of the city each week during the exhibition. At the museum serving as a reference point for the show, visitors could find information about where the caravan could be viewed *in situ* that week. At the site itself, however, nothing indicated that the caravan was art or had any connection to the exhibition. To casual passersby, it was nothing but a caravan.

Asher took Duchamp one step further. Art is not art because it is signed by an artist or shown in a museum or any other “institutional” site. Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, value and evaluate it as art, and consume it as art, whether as object, gesture, representation, or only idea. The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art. No matter how public in placement, immaterial, transitory, relational, everyday, or even invisible, what is announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art, a perception not necessarily aesthetic but fundamentally social in its determination.

What Asher thus demonstrated is that the institution of art is not only “institutionalized” in organizations like museums and objectified in art objects. It is also internalized and embodied in people. It is internalized in the competencies, conceptual models, and modes of perception that allow us to produce, write about, and understand art, or simply to recognize art as art, whether as artists, critics, curators, art historians, dealers, collectors, or museum visitors. And above all, it exists in the interests, aspirations, and criteria of value that orient our actions and define our sense of worth. These competencies and dispositions determine our own institutionalization as members of the field of art. They make up what Pierre Bourdieu called *habitus*: the “social made body,” the institution made mind.

There is, of course, an “outside” of the institution, but it has no fixed, substantive characteristics. It is only what, at any given moment, does not exist as an object of artistic discourses and practices. But just as art cannot exist outside the field of art, we cannot exist outside the field of art, at least not as artists, critics, curators, et cetera. And what we

¹⁰ Daniel Buren. Beware! in: *Studio International* 179, no. 920, March 1970, pp. 100–104, here p. 101.

do outside the field, to the extent that it remains outside, can have no effect within it. So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a “totally administered society,” or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can’t get outside of ourselves.

Has institutional critique been institutionalized? Institutional critique has *always* been institutionalized. It could only have emerged *within* and, like all art, can only function *within* the institution art. The insistence of institutional critique on the inescapability of institutional determination may, in fact, be what distinguishes it most precisely from other legacies of the historical avant-garde. It may be unique among those legacies in its recognition of the failure of avant-garde movements and the consequences of that failure; that is, not the destruction of the institution of art, but its explosion beyond the traditional boundaries of specifically artistic objects and aesthetic criteria. The institutionalization of Duchamp’s negation of artistic competence with the readymade transformed that negation into a supreme affirmation of the omnipotence of the artistic gaze and its limitless incorporative power. It opened the way for the artistic conceptualization – and commodification – of *everything*. As Bürger could already write in 1974, “If an artist today signs a stove pipe and exhibits it, that artist certainly does not denounce the art market but adapts to it. Such adaptation does not eradicate the idea of individual creativity, it affirms it, and the reason is the failure of the avant-gard[e].”¹¹

It is artists – as much as museums or the market – who, in their very efforts to escape the institution of art, have driven its expansion. With each attempt to evade the limits of institutional determination, to embrace an outside, to redefine art or reintegrate it into everyday life, to reach “everyday” people and work in the “real” world, we expand our frame and bring more of the world into it. But we never escape it.

Of course, that frame has also been transformed in the process. The question is how? Discussions of that transformation have tended to revolve around oppositions like inside and outside, public and private, elitism and populism. But when these arguments are used to assign political value to substantive conditions, they often fail to account for the underlying distributions of power that are reproduced even as conditions change, and they thus end up serving to legitimate that reproduction. To give the most obvious example, the enormous expansion of museum audiences, celebrated under the banner of populism, has proceeded hand in hand with the continuous rise of entrance fees, excluding more and more lower-income visitors, and the creation of new forms of elite participation with increasingly differentiated hierarchies of membership, viewings, and galas, the exclusivity of which is broadly advertised in fashion magazines and society pages. Far from becoming less elitist, ever-more-popular museums have become vehicles for the mass-marketing of elite tastes and practices that, while perhaps less rarified in terms of the aesthetic competencies they demand, are ever more rarified economically as prices rise. All of which also increases the demand for the products and services of art professionals.

¹¹ Bürger 1984, pp. 52–53.

However, the fact that we are trapped in our field does not mean that we have no effect on, and are not affected by, what takes place beyond its boundaries. Once again, Haacke may have been the first to understand and represent the full extent of the interplay between what is inside and outside the field of art. While Asher and Buren examined how an object or sign is transformed as it traverses physical and conceptual boundaries, Haacke engaged the “institution” as a network of social and economic relationships, making visible the complicities among the apparently opposed spheres of art, the state, and corporations. It may be Haacke, above all, who evokes characterizations of the institutional critic as an heroic challenger, fearlessly speaking truth to power—and justifiably so, as his work has been subject to vandalism, censorship, and parliamentary showdowns. However, anyone familiar with his work should recognize that, far from trying to tear down the museum, Haacke’s project has been an attempt to *defend* the institution of art from instrumentalization by political and economic interests.

That the art world, now a global multibillion-dollar industry, is not part of the “real world” is one of the most absurd fictions of art discourse. The current market boom, to mention only the most obvious example, is a direct product of neoliberal economic policies. It belongs, first of all, to the luxury consumption boom that has gone along with growing income disparities and concentrations of wealth – the beneficiaries of Bush’s tax cuts are our patrons – and, secondly, to the same economic forces that have created the global real-estate bubble: lack of confidence in the stock market due to falling prices and corporate accounting scandals, lack of confidence in the bond market due to the rising national debt, low interest rates, and regressive tax cuts. And the art market is not the only art-world site where the growing economic disparities of our society are reproduced. They can also be seen in what are now only nominally “nonprofit” organizations like universities – where MFA programs rely on cheap adjunct labor – and museums, where antiunion policies have produced compensation ratios between the highest- and lowest-paid employees that now surpass forty to one.

Representations of the “art world” as wholly distinct from the “real world,” like representations of the “institution” as discrete and separate from “us,” serve specific functions in art discourse. They maintain an imaginary distance between the social and economic interests we invest in through our activities and the euphemized artistic, intellectual, and even political “interests” (or disinterests) that provide those activities with content and justify their existence. And with these representations, we also reproduce the mythologies of volunteerist freedom and creative omnipotence that have made art and artists such attractive emblems for neoliberalism’s entrepreneurial, “ownership-society” optimism. That such optimism has found perfect artistic expression in neo-Fluxus practices like relational aesthetics, which are now in perpetual vogue, demonstrates the degree to which what Bürger called the avant-garde’s aim to integrate “art into life praxis” has evolved into a highly ideological form of escapism. But this is not just about ideology. We are not only symbols of the rewards of the current regime: In this art market, we are its direct material beneficiaries.

Every time we speak of the “institution” as other than “us,” we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions. We avoid responsibility for, or action against,

the everyday complicities, compromises, and censorship – above all, self-censorship – which are driven by our own interests in the field and the benefits we derive from it. It's not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalized, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves.

Finally, it is this self-questioning – more than a thematic like “the institution,” no matter how broadly conceived – that defines institutional critique as a practice. If, as Bürger put it, the self-criticism of the historical avantgarde intended “the abolition of autonomous art” and its integration “into the praxis of life,” it failed in both its aims and its strategies.¹² However, the very institutionalization that marked this failure became the condition of institutional critique. Recognizing that failure and its consequences, institutional critique turned from the increasingly bad-faith efforts of neo-avant-gardes at dismantling or escaping the institution of art and aimed instead to *defend* the very institution that the institutionalization of the avant-garde's “self-criticism” had created the potential for: an institution of critique. And it may be this very institutionalization that allows institutional critique to judge the institution of art against the critical claims of its legitimizing discourses, against its self-representation as a site of resistance and contestation, and against its mythologies of radicality and symbolic revolution.

in: *Artforum* 44, no. 1, September 2005, pp. 278–283.

¹² *Ibid.*, p. 54.

Plea for an Interpretation of the Freedom of Art and the Concept of Art in Conformity with Fundamental Rights

Since the turn of the millennium, I have often dealt with legal issues in my works of digital conceptual art. This led not only to an ongoing interest in various processes taking place within the legal system, but also to a comparison of this normative discipline with art. In spite of all the legitimate criticism towards the status quo, a legal system is first and foremost a constituent part of any democratic form, as it applies established rules, defines boundaries more precisely, sanctions violations and negotiates liberties. In the theory of the state, the judiciary, along with the legislative and executive branches, represents one of the three pillars of a constitutional democracy, based on the separation of powers.

Against this backdrop, over the years I have come across, among other things, two landmark decisions¹ of the German Federal Constitutional Court (hereinafter abbreviated as Bundesverfassungsgericht or BVerfG) on the freedom of art, which I would like to unfold below with regard to their effects on art, on its theorization, its teaching and on art criticism, in order to stimulate and encourage self-reflecting, self-referential and enlightening discourses.

To this end, I will first of all expand on Article 5 of the *Grundgesetz* (German Basic Law, abbreviated: GG) in its entirety, and then, on the basis of a landmark decision of the Bundesverfassungsgericht of February 24, 1971, I will point out the lines of distinction contained in the individual paragraphs of this article of the Basic Law. In conjunction with a further landmark decision of July 17, 1984 the derivations described by me in the following should then be more easily comprehensible. Methodically, I interlock the different levels of meaning at their interfaces, a procedure that corresponds to my artistic strategy.

All in all, the field of law, which according to my observation is often underrepresented in art-theoretical discourses, but which nevertheless is able to formulate rules, can be shown to be at least a relevant subset of the dispositif of art. In fact, the development of the law through the interaction of jurisprudence, legal literature and case law, together with public and media reception, can probably be regarded as the basis for coexistence, at least in constitutional democracies².

¹ Cf. Wikipedia, List of Landmark Court decisions, https://en.wikipedia.org/wiki/Lists_of_landmark_court_decisions (accessed 4 April 2020).

² Cf. Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz, Basic Law for the Federal Republic of Germany. Art. 28 Para. 1, https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html#p0148 (accessed 4 April 2020).

Article 5, German Basic Law³

- (1) Every person shall have the right freely to express and disseminate his opinions in speech, writing, and pictures and to inform himself without hindrance from generally accessible sources. Freedom of the press and freedom of reporting by means of broadcasts and films shall be guaranteed. There shall be no censorship.
- (2) These rights shall find their limits in the provisions of general laws, in provisions for the protection of young persons, and in the right to personal honor.
- (3) Art and scholarship, research, and teaching shall be free. The freedom of teaching shall not release any person from allegiance to the constitution.

In its ruling of February 24, 1971 (*Mephisto decision*) the Bundesverfassungsgericht made the following distinctions of the individual paragraphs of Article 5 GG in relation to each other and determined the sphere of art as a legally protected good as such:

“Art having its special nature and rules, its guarantee by Art. 5 III, 1 GG is absolute. The clear terms of that provision foredoom any attempt to limit it, whether by narrowing the idea of art in the light of one’s value-judgments or by extending or invoking the limitations applicable to other constitutional provisions.

The Bundesgerichtshof [cmt: Federal Supreme Court] was quite right to state that Art. 5 II GG which limits basic rights under Art. 5 I is inapplicable here. The different guarantees in Art. 5 GG are systematically separated, and this shows that the limitations in Art. 5 II are inapplicable to matters covered by Art. 5 III, since Art. 5 III is a *lex specialis* in relation to Art. 5 I. Nor is it acceptable to sever parts of a narrative work of art, call them expressions of opinion under Art. 5 I and then apply to them the limitations laid down in Art. 5 II. Nor do the *travaux préparatoires* of Art. 5 III support the view that the authors of the Constitution regarded freedom of art as a subspecies of freedom of expression or opinion.”⁴

Within the scope of the German Basic Law, the limitations formulated in Article 5 II GG can, in summary, affect freedom of expression and information, as well as freedom of the press and freedom of reporting. However this does *not* restrictively apply to art and also not to science, research and teaching, since the court could not find any other indications in the documentation of the legislative process that lead to the development of this third paragraph at the Bundestag, and thus positions Art. 5 III as a *lex specialis*⁵. A broad interpretation of restrictions by other constitutional provisions is just as inconceivable as – and this will become relevant for the freedom of teaching in the following – restricting the freedom of art through a narrowing of the concept of art.

³ Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz, Basic Law for the Federal Republic of Germany. Art. 5, https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html#p0034 (accessed 4 April 2020).

⁴ BVerfGE 30, 173 – *Mephisto*, 24 February 1971, <https://germanlawarchive.iuscomp.org/?p=56> (accessed 4 April 2020).

⁵ Cf. Wikipedia, *Lex specialis*, https://en.wikipedia.org/wiki/Lex_specialis (accessed 4 April 2020).

In its landmark decision of July 17, 1984 (*Anachronistic Parade*), the BVerfG then makes more detailed observations about the art system and at the same time clarifies the concept of art in order to guarantee the freedom of art:

“Previous attempts by art theory (including reflections by practicing artists on their work) have failed to come up with a workable definition of the subject matter ‘art’. As a result, it is not possible to resort to an established term of ‘art’ from the extra-legal sphere. The fact that there is no consensus whatsoever in art theory as to objective standards also has to do with a special feature of artistic life: the express aim of the ‘avantgarde’ is to expand the borders of art. This goal, as well as a widespread mistrust on the part of artists and art theoreticians against rigid forms and strict conventions, are inherent features of the field of art deserving of respect, which indicates that [Incomplete translation sic: only] a broad definition of art may lead to appropriate solutions.”⁶

In addition to a *material concept of art*, which was elaborated in the *Mephisto decision* of 1971, and a *formal concept of art*, which can also be found in the 1984 decision on the *Anachronistic Parade*, when considering what falls under freedom of art, the Bundesverfassungsgericht recognizes appropriate solutions only by applying a *broad concept of art*. Although the court does not provide a definition of a broad concept of art, programmatic exclusions, such as those which, in my opinion, can be observed in various approaches to art theory, surely lack a constitutional basis with regard to these judicial classifications. Since, as far as I know, the epistemic foundations of art theories regarding limitations of the concept of artistic freedom have not yet been examined, this line of conflict should consequently be analysed, whether in art theory or within interdisciplinary constellations, for example in conjunction with sociology or the legal sciences. After all, what is at stake here is no less than the impact on committees for the allocation of public subsidies or on the composition of appointment commissions, to name only two examples.

It is, by the way, remarkable that in its 1984 decision, the BVerfG came up with a very similar conceptualisation to that of Joseph Beuys, who had already put forward his idea of an *expanded concept of art*⁷ in 1970.

The law is just as clear with regard to the freedom of scholarship and research, which are ranked equally to the freedom of art in Art. 5 III GG. Due to the restriction bans, which in consequence of the *Mephisto decision* are applicable to these areas as well, it follows that: “The clear terms of that provision foredoom any attempt to limit it [...] by narrowing the idea of”⁸ scholarship and research in the light of their own value-judgments. For art theoretical approaches as a form of scientific or research activity, this certainly opens up

6 BVerfGE 67, 213 1 BvR 816/82 “Street Theater Case (Anachronistic Parade Case),” 17 July 1984, <https://law.utexas.edu/transnational/foreign-law-translations/german/case.php?id=637> (accessed 4 April 2020).

7 Joseph Beuys. *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986*. Ed. Eva Beuys, München: Schirmer/Mosel 2000, pp. 136–137.

8 See also BVerfGE 30, 173 – Mephisto.

spaces of thinking and shaping, paradoxically even for drawing boundaries and exclusions with regard to their applied concept of art.

Similarly, the challenge arises of how theoretical concepts that do not allow a broad concept of art or that make significant exclusions can still be integrated into teaching. Here Article 5 Para. 3 Sentence 2 GG is no less clear: “The freedom of teaching shall not release any person from allegiance to the constitution.”⁹ Along with the *Mephisto decision*, according to which “any attempt to limit it [...] by narrowing the idea of art in the light of one’s value-judgments”¹⁰ are foredoomed by the clear terms of that provision, this creates a constitutional conflict area for analogous approaches to art theory. As stated above regarding the concept of the freedom of art, concrete philosophies and theories, for example Kantian aesthetics, idealistic aesthetics and Adorno’s aesthetic theory, should be examined for possible exclusions against this expanded background.

A comparable area of conflict is also emerging for criticalist texts, i. e. texts that are preoccupied “with the application of values and judgments”¹¹, as soon as these are dealt with in the teaching of art criticism. This extends their legal assignment from the sole scope of protection of expression according to Art. 5 I GG to the area of scientific, research and teaching freedom according to Art. 5 III GG. In the field of teaching, however, both the requirement of adherence to the constitution according to Art. 5 III, 2 GG and a broad concept of art have to be considered. This stratification becomes challenging for all authors of criticalist texts, if they want to credibly include their own texts in their teaching.

In any case, skepticism is always required in regards to theoretical conceptions, whenever they approach art with additional normatives. For example, when demands are made that art should or must take care of this or that, or that it should comply with certain requirements. In fact, art *can* deal with its own discipline, also with its own contexts, i. e. self-referentially. It *can* also stimulate philosophical discourses and *can* deal, inter alia, with social, religious, ecologic, economic, historical, political, scientific and also legal topics. It *can* be useful¹² and *can* even be useless¹³. But “art” has neither to be the one or the other. This is what Art. 5 Para. 3 of the German Basic Law stands for in connection with the above-mentioned fundamental decisions of the Bundesverfassungsgericht on the freedom of art.

2020

⁹ See also Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz, Basic Law for the Federal Republic of Germany. Art. 5.

¹⁰ See also BVerfGE 30, 173 – Mephisto.

¹¹ Irit Rogoff. From Criticism to Critique to Criticality. in: *transversal* 01.2003, <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en> (accessed 4 April 2020).

¹² Cf. Tania Bruguera. Reflexions on Arte Útil (Useful Art), November 2012, <https://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm> (accessed 4 April 2020).

¹³ Cf. Michael Lingner. Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein. in: *ästhetisches dasein*, eds. Michael Lingner, Pierangelo Maset and Hubert Sowa, Hamburg: Materialverlag 1999, pp. 25–45, https://ask23.de/resource/ml_publicationen/ml_kt_h-a99 [accessed 4 April 2020] and in this anthology.

Plädoyer für eine grundrechtskonforme Auslegung der Kunstfreiheit und des Kunstbegriffes

In meinen Arbeiten der digitalen Konzeptkunst habe ich mich seit der Jahrtausendwende oft auch mit rechtlichen Fragestellungen beschäftigen können und daraus entwickelte sich nicht nur eine dauerhafte Beobachtung vieler Abläufe im Rechtssystem, sondern auch ein Abgleich dieser normativen Disziplin mit dem Kunstsystem. Bei aller denkbaren Kritik an dessen Status quo ist ein Rechtssystem zunächst einmal konstituierender Bestandteil jeder demokratischen Form, weil es aufgestellte Regeln verarbeitet, Grenzen genauer bestimmt, Übertretungen sanktionieren und Freiräume verhandeln kann. So gilt in der Staatslehre die Judikative neben der Legislative und der Exekutive als eine von drei Säulen eines gewaltenteilten, demokratischen Rechtsstaates.

Vor diesem Hintergrund stieß ich im Laufe der Jahre unter anderem auf zwei sogenannte Grundsatzentscheidungen¹ des deutschen Bundesverfassungsgerichts, im Weiteren verkürzt Bundesverfassungsgericht oder BVerfG bezeichnet, zur Kunstfreiheit, die ich bezüglich ihrer Auswirkungen auf die Kunst, ihre Theoretisierung, ihre Lehre und die Kunstkritik nachfolgend aufrollen möchte, um zu selbstreflektierenden, selbstreferentiellen und auch aufklärenden Diskursen anzuregen und zu ermutigen.

Hierzu werde ich zunächst Artikel 5 des *Grundgesetzes* insgesamt ausführen, um dann anhand einer Grundsatzentscheidung des Bundesverfassungsgerichts vom 24.02.1971 die Distinktionslinien entlang der drei Absätze dieses Grundgesetzartikels aufzuzeigen. In Zusammenschau mit einer weiteren Grundsatzentscheidung vom 17.07.1984 lassen sich dann die im Folgenden von mir beschriebenen Ableitungen einordnen. Methodisch verschränke ich hierbei die verschiedenen Bedeutungsebenen an ihren Schnittstellen, ein Verfahren, das mit meiner künstlerischen Herangehensweise korrespondiert.

Insgesamt kann der im kunsttheoretischen Diskurs nach meiner Beobachtung unterrepräsentierte, gleichwohl Regeln ausformulierende Bereich des Rechts als mindestens relevante Teilmenge des Dispositivs der Kunst aufgezeigt werden. Denn die Bildung des Rechts durch ein Zusammenwirken von Rechtswissenschaften, Rechtsliteratur, Rechtsprechung sowie öffentlicher und medialer Rezeption dürfte zumindest in Rechtsstaaten² als basisgebend für das Zusammenleben erachtet werden können.

¹ Vgl. Wikipedia: Grundsatzentscheidung, <https://de.wikipedia.org/wiki/Grundsatzentscheidung> [Abruf: 04.04.2020].

² Vgl. Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz: Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Art. 28 Abs. 1 GG, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_28.html [Abruf: 04.04.2020].

Artikel 5, Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland³

- (1) Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.
- (2) Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre.
- (3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.

Im Rahmen des Urteils vom 24.02.1971 (*Mephisto-Entscheidung*) hat das Bundesverfassungsgericht die folgenden Abgrenzungen der einzelnen Absätze von Artikel 5 Grundgesetz zueinander vorgenommen und dabei auch den Lebensbereich der Kunst als Rechtsgut genauer bestimmt:

„Die Kunst ist in ihrer Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG vorbehaltlos gewährleistet. Versuche, die Kunstfreiheitsgarantie durch wertende Einengung des Kunstbegriffes, durch erweiternde Auslegung oder Analogie aufgrund der Schrankenregelung anderer Verfassungsbestimmungen einzuschränken, müssen angesichts der klaren Vorschrift des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG erfolglos bleiben.

Unanwendbar ist insbesondere, wie auch der Bundesgerichtshof mit Recht annimmt, Art. 5 Abs. 2 GG, der die Grundrechte aus Art. 5 Abs. 1 GG beschränkt. Die systematische Trennung der Gewährleistungsbereiche in Art. 5 GG weist den Abs. 3 dieser Bestimmung gegenüber Abs. 1 als *lex specialis* aus und verbietet es deshalb, die Schranken des Abs. 2 auch auf die in Abs. 3 genannten Bereiche anzuwenden. Ebenso wenig wäre es angängig, aus dem Zusammenhang eines Werkes der erzählenden Kunst einzelne Teile herauszulösen und sie als Meinungsäußerungen im Sinne des Art. 5 Abs. 1 GG anzusehen, auf die dann die Schranken des Abs. 2 Anwendung fänden. Auch die Entstehungsgeschichte des Art. 5 Abs. 3 GG bietet keinen Anhalt für die Annahme, daß der Verfassungsgeber die Kunstfreiheit als Unterfall der Meinungsäußerungsfreiheit habe betrachten wollen.“⁴

Die formulierten Begrenzungen in Art. 5 Abs. 2 Grundgesetz können im Geltungsbereich des Grundgesetzes zusammengefasst somit die Meinungs- und Informationsfreiheit sowie auch die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung treffen. Eine Beschränkung der Kunst, aber auch der Wissenschaft, der Forschung und der Lehre ist hierüber jedoch *nicht* möglich, da das Gericht den Protokollen des legislativen Prozesses im Parlament bei der Entstehung dieses dritten Absatzes keine Hinweise auf eine andere Deutung entneh-

³ Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz: Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art. 5, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html [Abruf: 04.04.2020].

⁴ BVerfGE 30, 173 – Mephisto, 24.02.1971, <https://www.servat.unibe.ch/dfr/bv030173.html> [Abruf: 04.04.2020].

men kann und Art. 5 Abs. 3 Grundgesetz also als *lex specialis*⁵ positioniert. Eine erweiternde Auslegung von Beschränkungen durch andere Verfassungsbestimmungen ist genauso wenig denkbar, wie – und das wird im Folgenden für die Freiheit der Lehre relevant – die Kunstfreiheit durch eine wertende Einengung des Kunstbegriffes einzuschränken.

Im Grundsatzurteil vom 17.07.1984 (*Anachronistischer Zug*) stellt das BVerfG sodann nähere Beobachtungen über das Kunstsystem an und nimmt zugleich Präzisierungen des Kunstbegriffes zur Gewährleistung der Kunstfreiheit vor:

„Den bisherigen Versuchen der Kunsttheorie (einschließlich der Reflexionen ausübender Künstler über ihr Tun), sich über ihren Gegenstand klar zu werden, läßt sich keine zureichende Bestimmung entnehmen, so daß sich nicht an einen gefestigten Begriff der Kunst im außerrechtlichen Bereich anknüpfen läßt. Daß [sic] in der Kunsttheorie jeglicher Konsens über objektive Maßstäbe fehlt, hängt allerdings auch mit einem besonderen Merkmal des Kunstlebens zusammen: die ‚Avantgarde‘ zielt gerade darauf ab, die Grenzen der Kunst zu erweitern. Dies und ein weitverbreitetes Mißtrauen [sic] von Künstlern und Kunsttheoretikern gegen starre Formen und strenge Konventionen sind Eigenheiten des Lebensbereichs Kunst, welche zu respektieren sind und bereits darauf hindeuten, daß nur ein weiter Kunstbegriff zu angemessenen Lösungen führen kann.“⁶

Neben dem in der *Mephisto-Entscheidung* von 1971 herausgearbeiteten *materiellen Kunstbegriff* und dem ebenfalls aus der Entscheidung von 1984 zum *Anachronistischen Zug* zu entnehmenden *formalen Kunstbegriff* erkennt das Bundesverfassungsgericht angemessene Lösungen in der Betrachtung dessen, was der Kunstfreiheit unterfällt, nur in Anwendung eines *weiten Kunstbegriffes*. Zwar stellt das Gericht keine Definition eines *weiten Kunstbegriffes* zur Verfügung, programmatische Ausgrenzungen, wie sie meines Erachtens in verschiedenen kunsttheoretischen Ansätzen zu beobachten sind, entbehren mit diesen richterlichen Einordnungen jedenfalls einer verfassungsrechtlichen Grundlage. Da nach meinem Kenntnisstand bisher die epistemischen Grundlagen der Kunsttheorien hinsichtlich einer Begrenzung des Begriffes der künstlerischen Freiheit noch nicht untersucht wurden, sollte demzufolge diese Konfliktlinie analysiert werden, sei es durch die Kunstwissenschaften oder in interdisziplinären Konstellationen mit zum Beispiel der Soziologie oder den Rechtswissenschaften. Denn hier geht es um nicht weniger als die Auswirkungen etwa auf die Gremien zur Vergabe von öffentlichen Fördermitteln oder auf die Zusammensetzung von Berufungskommissionen.

Bemerkenswert ist übrigens, dass das Bundesverfassungsgericht 1984 zu einer sehr ähnlichen Begriffsbildung gelangt wie Joseph Beuys, der bereits 1970 die Überlegungen zum „Erweiterten Kunstbegriff“⁷ eingebracht hat.

⁵ Vgl. Wikipedia: Lex specialis, https://de.wikipedia.org/wiki/Lex_specialis [Abruf: 04.04.2020].

⁶ BVerfGE 67, 213 – Anachronistischer Zug, 17.07.1984, <https://www.servat.unibe.ch/dfr/bv067213.html> [Abruf: 04.04.2020].

⁷ Joseph Beuys: *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986*, hg. v. Eva Beuys, München 2000, S. 136–137.

Ebenso eindeutig verhält es sich bezüglich der Wissenschafts- und Forschungsfreiheit, die in Artikel 5 Abs. 3 Grundgesetz gleichrangig der Kunstfreiheit positioniert ist. Aufgrund der durch die *Mephisto-Entscheidung* auch für diese Bereiche geltenden Beschränkungsverbote ließe sich entsprechend formulieren, dass auch Versuche, die Wissenschafts- und Forschungsfreiheitsgarantie durch wertende Einengung des Wissenschafts- und Forschungsbegriffes einzuschränken, „angesichts der klaren Vorschrift des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG erfolglos bleiben [müssen]“⁸. Für kunsttheoretische Ansätze als eine Form wissenschaftlicher oder forschender Betätigung eröffnen sich hiermit durchaus Denk- und Gestaltungsräume, paradoxer Weise selbst für Grenzziehungen und Ausgrenzungen bzgl. ihres angewendeten Kunstbegriffes.

Gleichermaßen stellt sich die Herausforderung, wie kunsttheoretische Konzeptionen, die keinen *weiten Kunstbegriff* zulassen oder signifikante Ausgrenzungen vornehmen, dennoch in die Lehre eingebunden werden können. Denn hier ist Art. 5 Abs. 3 Satz 2 Grundgesetz nicht weniger deutlich: „Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung“⁹. Zusammen mit der *Mephisto-Entscheidung*, wonach „Versuche, die Kunstfreiheitsgarantie durch wertende Einengung des Kunstbegriffes [...] einzuschränken, angesichts der klaren Vorschrift des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG erfolglos bleiben [müssen]“¹⁰, entsteht für entsprechende kunsttheoretische Ansätze damit ein verfassungsrechtliches Konfliktfeld. Wie schon zuvor mit Fokus auf den Kunstfreiheitsbegriff erarbeitet, dürften vor diesem ausgeweiteten Hintergrund konkrete Philosophien und Theorien, beispielhaft etwa die Kantische Ästhetik, die idealistische Ästhetik und auch Adornos Ästhetische Theorie auf mögliche Ausgrenzungen zu untersuchen sein.

Ein vergleichbares Konfliktfeld zeichnet sich auch für kritizistische Texte ab, also Texte, die „mit der Anwendung von Werten und Urteilen beschäftigt“¹¹ sind, alsbald diese in der Lehre von Kunstkritik behandelt werden. Damit erweitert sich deren rechtliche Zuordnung vom alleinigen Schutzbereich der Meinungsäußerung nach Art. 5 Abs. 1 Grundgesetz auch in den Bereich wissenschaftlicher, forschender und lehrender Freiheit nach Art. 5 Abs. 3 Grundgesetz. Im Feld der Lehre ist hier dann aber sowohl das Gebot der Verfassungstreue nach Art. 5 Abs. 3 Satz 2 Grundgesetz als auch ein *weiter Kunstbegriff* einzudenken. Besonders herausfordernd dürfte diese Schichtung für alle selbst in der Lehre tätigen Autorinnen und Autoren kritizistischer Texte werden, wenn sie diese eigenen Texte glaubwürdig in ihre Lehre einbeziehen wollten.

Bei theoretischen Konzeptionen könnte jedenfalls Skepsis immer dann geboten sein, wenn sie Kunst mit zusätzlichen Normativen begegnen. Wenn etwa gefordert wird, Kunst solle

⁸ BVerfGE 30, 173 – Mephisto (wie Anm. 4).

⁹ Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz: Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Art. 5 (wie Anm. 3).

¹⁰ BVerfGE 30, 173 – Mephisto (wie Anm. 4).

¹¹ Irit Rogoff: Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: *transversal* 01.2003, <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/de> [Abruf: 04.04.2020].

oder müsse sich um dieses oder jenes kümmern oder habe bestimmten Vorgaben nachzukommen. Denn Kunst *kann* sich mit der eigenen Disziplin, auch mit eigenen Kontexten, also selbstreferentiell beschäftigen. Sie *kann* auch Anregung für philosophische Diskurse sein und sie *kann* unter anderem soziale, religiöse, ökologische, ökonomische, historische, politische, wissenschaftliche und auch rechtliche Themenfelder behandeln. Sie *kann* nützlich¹² und sie *darf* sogar zweckfrei sein¹³.

Aber weder dem einen noch den anderen *muss* „Kunst“ entsprechen. Dafür steht Art. 5 Abs. 3 des Grundgesetzes in Verbindung mit den genannten Grundsatzurteilen des Bundesverfassungsgerichts zur Kunstfreiheit.

2020

¹² Vgl. Tania Bruguera: Reflexions on Arte Útil (Useful Art), November 2012, <https://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm> [Abruf: 04.04.2020].

¹³ Vgl. Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: ders., Pierangelo Maset und Hubert Sowa (Hg.): ästhetisches dasein, Hamburg 1999, S. 25–45, https://ask23.de/resource/ml_publicationen/ml_kt_h-a99 [Abruf: 04.04.2020] sowie in dem vorliegenden Sammelband.

Siri Hustvedt

Die gleissende Welt: Einführung

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Siri Hustvedt

Drei emotionale Geschichten

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Dieser Text ist aus rechtlichen Gründen nur in der Buchausgabe zugänglich.

For legal reasons, this text is only accessible in the book edition.

Enduring Disagreement. What We Can Learn from the Pluralism Debate in Mathematics

If only all things were as clear as in mathematics. Clear rules of reasoning, gap-free argumentation, exactly one correct answer to every question. No room for disagreement once a proof is in place. For many of us, mathematics embodies the ideal of a contradiction-free “Big Picture” – an ideal that not only the natural sciences, but also all other areas of discourse with a claim to objectivity are guided by. Questions such as “Which religions belong to Germany?,” “Is security more important than freedom?” or “Are we allowed to manipulate the human genome?” are discussed in the conviction that one is looking for exactly one, namely the right answer. The pluralism debate in mathematics shows that this conviction may be wrong.

The mathematical ideal has dominated our thinking for thousands of years. True, early Mesopotamian and Egyptian mathematics developed chiefly as a consequence of practical needs of civilizations, such as taxation, measurement of land areas, calculation of lunar calendars, etc. However, given its exactitude, philosophy soon attributed another role to mathematics, namely that of a paradigm for human thought and knowledge. Plato considered mathematics to be the highest form of knowledge, and as such, as differing significantly from our uncertain views of the empirical world. He believed that mathematical knowledge consists in knowledge of eternal “forms” – perfect ideas that represent ultimate reality – and he considered mathematical competence essential for the acquisition of any knowledge whatsoever. Galileo saw mathematics as the “language of the book of nature,” Kant argued that mathematics provides essential insights into a whole genre of human judgements, Cantor found God in the transfinite numbers...¹ In short, the idea that mathematics holds the key to our understanding of the basic structures of reality has dominated philosophy for thousands of years.

In the 19th century, this picture changed dramatically. The introduction of terms with little or no physical meaning separated mathematics from the empirical world. Complex numbers, n-dimensional spaces, abstract algebras, pathological functions and non-Euclidean geometries began to establish themselves as legitimate objects of mathematical study. As

¹ Plato. The Republic. Book V. in: *Plato. Complete Works*, ed. John M. Cooper and D.S. Hutchinson. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing, 1997, pp. 1077–1107. Morris Kline. *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*. New York: Oxford University Press, 1972, pp. 328–329. Immanuel Kant. *Critique of pure reason*, ed. Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 110, 175, 188–189, 202. Georg Cantor. *Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre*. Leipzig: B. G. Teubner, 1883.

a result, “mathematics exploded into a hundred fields,” as the historian of mathematics Morris Kline put it, and this led to a profound change in the understanding of its relationship to the world. The empiricists of the Vienna Circle saw mathematics simply as a useful tool for the natural sciences whose theorems say nothing about the world and are to be regarded as true solely on the basis of linguistic conventions. The idea that the key to the ultimate truths of reality is not to be found in mathematics, but only in the empirical sciences, prevailed. Mathematics had taken a deep fall, from Plato’s heaven of perfect forms into the dull toolbox of empirical science.

In the 20th century, developments in modern set theory turned this picture upside down yet again. Through groundbreaking proofs and axiomatizations, it became clear that set theory is a foundation for all mathematics. Suddenly, even the most distinct of the “hundred fields” of mathematics could be interpreted and tested for coherence within a unified framework. Unclear terms and structures were clarified; the basic assumptions made in different forms in different areas could be identified, and through their new unified presentation, previously hidden connections between different areas of mathematics became visible. Plato’s vision had come true in a certain sense: mathematics had discovered its own foundations and, as the mathematician David Hilbert described it, had developed into an autonomous “paradise” against whose unparalleled precision and certainty every other science and discourse must measure itself.

Today, however, we know that even paradises are imperfect: countless mathematical hypotheses cannot be decided in the set-theoretical axiom system “ZFC,” the foundation of all mathematics. And it is not even clear whether there is really only one correct answer to each of those open mathematical questions. Most notorious of them is the Continuum Hypothesis, put forward by Cantor in 1878, ranked first in 1900 on the list of the 23 most important open mathematical questions, and still unsolved today. Cantor had proved that there are infinite sets of different sizes, or more precisely, that the set of real numbers is uncountable, i. e. its cardinality is greater than that of the natural numbers. Against this background, the Continuum Hypothesis expresses the assumption that there are no infinite sets that are larger than the set of natural numbers but smaller than the set of the reals. Some mathematicians believe that the Continuum Hypothesis has a definite truth value, i. e. that it is either true or false. Hugh Woodin, for example, professor of mathematics and philosophy at Harvard University, is convinced of its truth.² Since 2010 he has been working on the construction of an inner model of the set-theoretical universe, which – if successful – would be a mathematical sensation. Not only because it would confirm the truth of the Continuum Hypothesis, but also because it would draw a neat, elegant and manageable picture of the infinite hierarchy of sets and thus revolutionize our understanding of the inner structure of infinity.

² W. Hugh Woodin. In Search of Ultimate-L the 19th Midrasha Mathematical Lectures. in: *The Bulletin of Symbolic Logic*, vol. 23, no. 1, 2017, pp. 1–109.

However, not all mathematicians support this approach. Set theorists like Stevo Todorčević of the University of Toronto are convinced that the Continuum Hypothesis is wrong.³ They prefer the “forcing” method, a mathematical technique by which an infinite number of set-theoretical universes can be constructed in order to answer open questions in them. While this technique can be used to show that the Continuum Hypothesis is wrong, from a philosophical perspective, forcing has a purely pragmatic value, as it does not promote our understanding of the inner structure of infinity.

Thus, contrary to the widespread opinion that in mathematics there is exactly one correct answer to every question and thus no room for dissent, there is de facto disagreement not only about the best methods of proof for set-theoretical conjectures, but also about how we should understand some of the most basic mathematical terms (such as “set” or “infinity”) at all. Some mathematicians even feel reminded of “religious” or “schismatic” controversies.⁴

In contrast to religion (or even politics), however, mathematicians are fairly relaxed about the disagreements they face. No set theorist would lapse into hysteria or wild insults just because a colleague defends the complete opposite of what s*he himself believes. And this despite the fact that the most fundamental truths of perhaps the most fundamental science are at stake. On the contrary, the mathematical avant-garde is currently even arguing for finally abandoning the ideal of a uniform, contradiction-free Big Picture, in favor of facing up to the pluralism reflected in mathematical practice.

One pioneer of this approach is the logician Joel Hamkins, Professor of Logic at the Faculty of Philosophy at the University of Oxford. He suggests abandoning the hunt for one uniquely correct axiom system that will determinately and unambiguously answer all open questions.⁵ Instead, he calls for acceptance of the fact that mathematics is not a universe but a multiverse consisting of infinitely many, sometimes very different subuniverses, and that the decision which of these subuniverses an individual mathematician should investigate is made from a purely pragmatic point of view. Admittedly, this approach implies a drastic change in our view of what we call “mathematical reality.” However, it does reflect a de facto already existing situation.

If even mathematics, the paradise of exactitude and certainty, can endure such disagreements, should we not also strive for equal composure in discourses dealing with far less

³ Stevo Todorčević. Generic absoluteness and the continuum. in: *Mathematical Research Letters*, vol. 9, no. 4, 2002, pp. 465–571. Stevo Todorčević. Collapsing ω_2 with semi-proper forcing. in: *Archive for Mathematical Logic*, vol. 57, no. 1–2, 2018, pp. 185–94.

⁴ Geoffrey Hellman and John Bell. Pluralism and the Foundations of Mathematics. in: *Scientific Pluralism (Minnesota Studies in the Philosophy of Science, vol. 19)*, ed. Stephen Kellert, Hellen Longino and Kenneth Waters, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. 64–79.

⁵ Joel David Hamkins. The Set-Theoretic Multiverse. in: *The Review of Symbolic Logic*, vol. 5, no. 3, September 2012, pp. 416–449.

precise matters? The pluralism debate in mathematics shows how important it is to be able to withstand tensions even over long periods of time. In extreme cases, it can take centuries to find the right answer to a difficult question. And sometimes the right answer does not even arise from theoretical considerations, but from what proves itself useful in practice. Perhaps, then, it is best to approach seemingly unsolvable questions, even if they touch on the most fundamental aspects of human existence, pragmatically rather than dogmatically.

A German version of this text was published in *Süddeutsche Zeitung* on January 7 2019, p. 9.

Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...

Schlagworte

Ästhetisches Regime, Dekonstruktion, Dekolonialisierung, Institutionskritik, Form, Spekulation, Poiesis, Komplexität, Ökologie, Medien, Kunsthistoriologie

Zusammenfassung

Fünf Kapitel spekulieren auf das Ende des ästhetischen Regimes und eine Neuordnung der Dinge: Eingangs werden (1) zeitgenössische künstlerische Formen vorgestellt, die sich *nicht* an die Regeln des ästhetischen Als-ob-Regimes halten und daher eine Kluft zwischen Kunst- und Theorieproduktionen herstellen. Daraufhin werden (2) epistemologische Überlegungen der Dekonstruktion einbezogen, die gemeinsam mit der Dekolonialisierung und der Institutionskritik weiter die Ordnung des ästhetischen Regimes in den Blick zu nehmen in der Lage sind, um beharrlich eine (mit Michel Foucault formuliert) epistemische Entunterwerfung zu prozessieren. In den dann folgenden Kapiteln werden (3) methodologische Perspektiven geweitet, die das mit dem Bestimmten immer mitlaufende Unbestimmte benennen lassen und (4) Gegenwartsdiagnosen durch ein perspektivisches Einbeziehen von Spekulation, Poiesis und Komplexität präzisiert. Kapitel (5), für das ideentheoretische Positionen in der Kunstgeschichte gesucht und gefunden wurden, wird zunächst zurückgestellt, um den spekulativen Anteil des Textes stärker zu gewichten und den Text endgültig als ein Arbeitspapier auszuweisen. Damit bleibt die Kunsthistoriologie ein Desiderat für künftige Forschungen. Abschließend wird (6) eine Kontextualisierung der hier vorgestellten künstlerischen und theoretischen Positionen und zwar durch elektrifizierte, digitalisierte, kybernetisierte und computerisierte Medialisierungs- und Mediatisierungsprozesse vorgenommen, die mit der ökologischen Ordnung – und damit meine ich eine Verhältnis- statt eine Substanzorientierung – eine wesentliche theoretische Voraussetzung dieses Aufsatzes verdeutlichen. Eine weitere lautet: Es bedarf der Spekulation sowohl methodisch als auch historisch neuer konzeptueller Perspektiven und damit ist eine Spekulation gemeint, wie sie der Spekulative Konstruktivismus und Realismus als Potential mobilisiert und Donna Haraway mit ihren Konzepten *situated knowledges* und *response-ability* für veränderte Praktiken des wissenschaftlichen Geschichtenerzählens meinen dürfte. Daher schließt der Aufsatz mit bereits zu diagnostizierenden, aktuell nächsten Perspektiven zu künstlerischen Sinn(v)erarbeitungen, Problemen, Ideologien, Theorien und Institutionen, die sich von dem ästhetischen Regime unterscheiden.

*So Help Me Hannah: What Does This Represent /
What Do You Represent (Reinhardt),
Hannah Wilke, 1978–1984¹*

(1) Künstlerisches

These (1): Zeitgenössische künstlerische Formen treten operativ, also selbst operierend, ontogenetisch, prozessual, temporal, dynamisch, dynamisiert und dynamisierend, ubiquitär, instantan, konnektiv, poetisch, generativ und komplex auf und fordern damit die vorhandenen Begriffe, Methoden, Axiome, Theoreme, Bewertungen, Geschichten, ggf. auch Disziplinen und Institutionen und damit wiederum die wirksamen Dispositive² heraus.

Diese künstlerischen Formen sind nicht in die Ordnung des ästhetischen Regimes der Künste zu fügen, mit dem Jacques Rancière zufolge seit etwa 1750 (im Anschluss an zwei, innerhalb der westlichen Tradition existierende Regimes zuvor) eine für Kunstwerke charakteristische *sinnliche* Seinsweise in den Vordergrund getreten sei. Das ästhetische Regime identifiziere die Kunst als Kunst, befreie diese von bisher wirksamen spezifischen Regeln und Hierarchien der Künste wie von ihrer bisher dienlichen Rolle und begründe damit die Autonomie von Kunst.³ „Dieses Regime qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus.“⁴ Danach, dadurch und damit also sind die konstitutiven Bedingungen und Formationen hergestellt, um über das sprechen zu können, was als Kunst denk-, sicht- und sagbar ist – mit Rancière präzisiert: was als moderne Kunst denk-, sicht- und sagbar ist. Denn man könne auch sagen, so Rancière, dass „das ‚ästhetische Regime der Künste‘ der wahre Name dessen ist, was der konfuse Begriff der Moderne bezeichnen soll“⁵.

Die hier in den Blick genommenen künstlerischen Formen sind nun aber kaum in die Logik des ästhetischen Sichtbarkeitsregimes zu ordnen, das nach Rancière noch immer andauere und in dem Identifizierungen und Regeln zur „Aufteilung des Sinnlichen“⁶ gelten; und dies aus verschiedenen Gründen: Erstens entkräften sie die Form und die For-

¹ „Vintage hand-tinted photograph on board, unique, signed, 35.6 × 27.9 cms / 14 × 11 ins“; vgl. die Angaben der Alison Jacques Galerie London zu der Fotografie von Hannah Wilke, https://alisonjacquesgallery.com/user/documents/exhibitions/list_of_works_url/6/list-of-works.pdf [Abruf: 4.4.2020].

² Diese würden sich Michel Foucault zufolge über ein heterogenes Ensemble von Diskursen, Einrichtungen, Entscheidungen, Gesetzen und Lehrsätzen und zwar als ein für einen „explizit strategischen Einsatz“ geknüpftes Netz formieren, da diese Formation zu einem bestimmten Zeitpunkt auf einen Notstand reagiere. Vgl. Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119f. Vgl. ebenso Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich und Berlin 2008 und Gilles Deleuze: *Was ist ein Dispositiv?*, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M. 1991, S. 153–162. Vgl. auch Tim Zumhof: *Das Dispositiv der Kunst. Zur institutionellen Struktur der Kunst im Anschluss an Michel Foucault*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 59, 2014, H. 2, S. 235–245.

³ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 39f.

⁴ Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, hg. v. Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008, S. 40f.

⁵ Rancière 2006 (wie Anm. 3), S. 41.

⁶ Vgl. die gleichnamige Publikation von Rancière 2006 (wie Anm. 3).

mel des „*Als ob*“, die Rancière zufolge immer die ästhetische Differenz herstellt.⁷ Zweitens mobilisieren sie nicht die Bedingung der Möglichkeit einer „ästhetischen Erfahrung“, die Rancière an die Kantische Analyse des Schönen anschließt und damit eine Trennung von Erkenntnis und Begehren, von „der begrifflichen Bestimmung wie der Verlockung der konsumierbaren Güter“ vornimmt.⁸ Drittens scheint mehr als fraglich, ob hier die von Rancière eingeforderte Aufrechterhaltung der Spannung zwischen Kunst und Politik eingelöst wird, „die eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben“⁹. Und damit sind viertens die künstlerischen Formen nicht (mehr) funktional, das bedeutet im Fall der Kunst autonom¹⁰ und damit modern aufgestellt und praktizieren nicht mehr das (moderne) Konzept der selbstähnlichen, operativ geschlossenen und sich ausdifferenzierenden Funktionssysteme¹¹.

Diese Beispiele strapazieren, wie ersichtlich sein wird¹², die bisherige Identifizierungen des von Rancière konzipierten ästhetischen Regimes und schleifen die Aufteilungen des Sinnlichen wie zwischen Kunst und Politik, künstlerischen und theoretischen Produktionen, Gegenwart und Zukunft, Poiesis und Praxis¹³. Mit Gilles Deleuze ließe sich auch formulieren, dass diese Beispiele zu den Sedimentierungslinien auch „Riß-, Spalt- und Bruchlinien“ in das ästhetische Regime einziehen und damit eine „Zurückweisung der Universalien“¹⁴ vornehmen, denn sie performieren Differenzen zu politischen, geografischen, kulturellen, epistemischen, geschlechtlichen... Hegemonien. Mit Roland Meyer wäre zu entgegnen: „Mehren sich vielleicht die Hinweise, dass wir bereits in ein Stadium eingetreten sind, das mit den an Kant und Schiller geschulten Bestimmungen des Ästhetischen Regimes bei Rancière nur ungenügend erfasst werden kann?“¹⁵ Und Meyer setzt wohlthuend unaufteilend fort: „Ästhetische Fragen als politische zu stellen“, und das wäre ein Beispiel im Umgang mit den Aufteilungen des Sinnlichen, „– dafür braucht es keineswegs den eng begrenzten Bereich zeitgenössischer Kunst“¹⁶.

EODC – Emission Online Dissent Clearing ist ein Werkzeug erster und zweiter Ordnung zum Thema Dissens in Online-Zusammenhängen, das seit 2004 Personen und Institutionen mit *EODC-Certificates* ausstattet und als Zertifikathalter auf <http://eodc.org> abrufbar

7 Vgl. Rancière 2008 (wie Anm. 4), S. 27.

8 Vgl. ebd., S. 43.

9 Ebd., S. 34.

10 Vgl. Rancière 2006 (wie Anm. 3), S. 40. Vgl. auch Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993, S. 334ff.

11 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994.

12 Auf eine ausführliche Analyse der künstlerischen Arbeiten verzichte ich an dieser Stelle zugunsten einer systematisierenden Perspektivierung, zum Teil sind Analysen auch schon bereits an anderer Stelle vorgenommen worden.

13 Rancière, so arbeitet Roland Meyer heraus, gebe nur wenige Hinweise darauf, wie sich eine tatsächlich stattfindende Neuaufteilung etwa von deren bloßer Behauptung oder einer Simulation unterscheide. Meyer macht darauf aufmerksam, dass der Mangel an Kriterien sich für die Rezeption aber durchaus von Vorteil erweise. Vgl. Roland Meyer: Politik der Unbestimmtheit, in: *Das Politeske. The Politesque (kritische berichte)*, Bd. 38, 2010, H. 1, S. 19–32, hier S. 30.

14 Deleuze 1991 (wie Anm. 2), S. 157.

15 Meyer 2010 (wie Anm. 13), S. 19.

16 Ebd., S. 30f.

hält, alsbald diese vorgegebenen, etwa hinsichtlich der Arbeitsweise, Bearbeitungszeiten und Transparenzforderung online-relevanten EODC-Maßgaben einer Streitklärung entsprechen.¹⁷ 543217transparenCI, ebenfalls aus dem Netzwerk GeheimRat.com, faltet eine Konfliktsituation zwischen dem Landgericht Hamburg, der Hanseatischen Rechtsanwaltskammer und dem Verein who's afraid of on. e.V. auf: Mittels sogenannter *transparenCIs* bei einer Auflage von 180 Stück kann an eine nicht zugestellte Klage und Ladung (*transparen543203*), die sich seit 2003 „bei der Akte“ der Zivilkammer 15 des Landgerichts Hamburg befindet, gelangt und dieses zu Recherche-, Forschungs- oder Ausstellungszwecken temporär in Besitz genommen werden.¹⁸

Seit 2005 performiert Lory Waxman auf Kunstausstellungen wie 2012 auf der dOCUMENTA (13) in Kassel inmitten einer temporären, mobilen Installation (bestehend aus zwei Schreibtischen, einem Holzfussboden und der Pflanze *Sansevieria*, der Schwiegermutterzunge) ihre *60 wrd/min art critic*, bei der Waxman für künstlerische Arbeiten, die ihr in der Installation vorgestellt werden, in etwa zwanzig Minuten ein- bis zweihundert Worte umfassende Kunstkritiken verfasst, die garantiert in lokalen Zeitungen publiziert und wiederum innerhalb der Installation platziert werden.¹⁹ Diese Kombination aus Happening, Performance, Installation, Experiment, Intervention, Schreibprozess und Rollenwechsel ist als ein Visualisierungs- und Umverteilungswerkzeug von Machtverhältnissen, Abhängigkeiten und Zuschreibungen aktiv.

2006 initiiert Tania Bruguera mit *Immigrant Movement International* (IMI) und *Migrant People Party* (MPP) zwei „long-term art projects“, mit denen sie Rahmen und Instrumente für ein zivilgesellschaftliches Engagement einrichtet und implementiert und damit Aktualisierungen der politischen Repräsentation erprobt, „what it means to be a citizen of the world“²⁰. IMI startete als ein lokales, multi- und transnationales Nachbarschaftsprojekt in Corona / Queens, New York, in Kooperation mit dem Queens Museum of Art. PPM (*El Partido del Pueblo Migrante*) interveniert in den mexikanischen Wahlkampf 2012 und repräsentiert hier „emigrants or returning Mexicans, transit migrants, and those foreigners established in Mexico“²¹. 2014 fordert Bruguera mit *The Francis Effect* den amtierenden Papst Franziskus auf, „undocumented immigrants“ die vatikanische Staatsbürgerschaft zu gewähren.²² Das 2015 von Bruguera gegründete, in Havana / Cuba ansässige *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* soll Brugueras bisherige Aktivitäten in einem Think-, Do- und Wish-Tank zusammenführen und eine „Alphabetisierungskampagne für Bürgerrechte“ in Gang setzen.²³

¹⁷ GeheimRat.com: *EODC – Emission Online Dissent Clearing*, seit 2004, <http://eodc.org> [Abruf: 4.4.2020].

¹⁸ GeheimRat.com: *543217transparenCI*, seit 2003, <http://geheimrat.com/543217transparenCI.html> [Abruf: 4.4.2020].

¹⁹ Lory Waxman: *60 wrd/min art critic*, seit 2005, <http://60wradmin.org> [Abruf: 4.4.2020].

²⁰ Tania Bruguera: *Immigrant Movement International* (IMI), seit 2006, <https://www.taniabruquera.com/cms/486-0-Immigrant+Movement+International.htm> [Abruf: 4.4.2020].

²¹ Tania Bruguera: *Migrant People's Party*, in: *e-flux*, 3.7.2012, <https://www.e-flux.com/announcements/33962/tania-bruguera> [Abruf: 4.4.2020].

²² Tania Bruguera: *Artist Tania Bruguera Gathers Postcards for the Pope*, 21.10.2014, <http://taniabruquera.com/cms/710-0-Artist+Tania+Bruguera+Gathers+Postcards+for+the+Pope.htm> [Abruf: 4.4.2020].

²³ Tania Bruguera: *Instituto de Artivismo Hannah Arendt*, seit 2015, <https://artivismo.org> [Abruf: 4.4.2020].

Seitdem Theaster Gates 2009 gemeinsam mit arbeitslosen Jugendlichen in der Nähe seines Studios in der Dorchester Avenue, South Chicago ein Abbruchhaus renovierte und in einer Kombination aus Installation, sozialer Plastik und Kulturzentrum revitalisierte, wiederholt sich ein zirkulierender Verlauf aus vier Einzeletappen: erstens der Immobilienkauf, zweitens die partizipativen Interventionen in die bestehenden urbanen Zusammenhänge, drittens die Ästhetisierung dieser Prozesse als autonome Kunstwerke und viertens deren Vermarktung im Kunstbetrieb. Die 2009 von Gates gegründete *Rebuild Foundation* umfasst mittlerweile sieben Einzelprojekte, vom *Black Cinema House* über das Ausstellungshaus *The Stony Island Arts Bank* mit eigenen Sammlungsaktivitäten zu dem *Black Artists Retreat*, einer jährlich stattfindenden Versammlung Schwarzer Bildender Künstler*innen.²⁴

Forensic Architecture²⁵, eine multidisziplinäre Forscher*innengruppe mit Sitz am Londoner Goldsmiths, klärt seit 2011 unter Einsatz architektonischer Techniken und Technologien, räumlicher und medialer Untersuchungsmethoden, Bildgebungs- und Bilddeutungsverfahren weltweite Fälle staatlicher Gewalt auf, um Menschenrechts- und Umweltorganisationen bei Beweisführungen zu unterstützen. Auf der Grundlage sowohl von öffentlich zugänglichem Bild-, Ton- und Textmaterial als auch von Datenleaks erarbeitet FA Gegenbeweise zu staatlichen Informationspolitiken und Beweismittel für Klagen etwa am Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte in Straßburg. FA's Nachforschungen zum Mord an Halit Yozgat 2006 in einem Kasseler Internetcafé durch den NSU wurden 2017 auf der Documenta 14 ausgestellt. Selbsternanntes Ziel von Forensic Architecture ist, „das Faktische im postfaktischen Zeitalter wiederherzustellen“²⁶.

Im Rahmen der *Berlin Biennale* 2012 lobt das Zentrum für Politische Schönheit mittels Großplakaten, Flyer, Postkarten und Fahndungspostern eine *25 000 Euro Belohnung* aus („Wer hat Informationen, die zur Verurteilung von Menschen führen?“), um die Eigentümerfamilien des Münchner Rüstungsunternehmens Krauss-Maffei Wegmann namentlich in die Haftung zu nehmen und den für das gleiche Jahr geplanten Verkauf von Leopold-2-Panzern nach Saudi-Arabien durch öffentlichen und medialen Druck zu verhindern.²⁷ Seither hat sich das ZPI mit seinen ikonoklastischen Bild- und Selbstbildzerstörungen im Kunstbetrieb etabliert, zuletzt mit dem *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, einer Miniaturisierung der Betonstelen des Berliner *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* auf dem Nachbargrundstück eines AfD-Politikers in Thüringen (2017)²⁸ oder mit

²⁴ Theaster Gates: *Rebuild Foundation*, seit 2009, <https://rebuild-foundation.org> [Abruf: 4.4.2020].

²⁵ Forensic Architecture, seit 2011, <https://forensic-architecture.org> [Abruf: 4.4.2020].

²⁶ Eyal Weizmann: Die Wiederherstellung des Faktischen im postfaktischen Zeitalter, in: *Am Ende: Architektur. 50 Jahre ARCH+: Projekt und Utopie (ARCH+)*, H. 229, 2017, S. 229–244, hier S. 232, <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,4838,1,0.html> [Abruf: 4.4.2020].

²⁷ Zentrum für Politische Schönheit: *25 000 Euro Belohnung*, 2012, <https://politicalbeauty.de/25000.html> [Abruf: 4.4.2020]. Weitere Beispiele sind in folgendem meiner Texte zu finden: Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, 2017, H. 1, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 4.4.2020].

²⁸ Zentrum für Politische Schönheit: *Das Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, <https://politicalbeauty.de/mahnmal.html> [Abruf: 4.4.2020].

Soko Chemnitz, einer angeblichen Bilderkennungsdatenbank zur Identifizierung rechts-extremer Personen, deren Suchfunktion als „honeypot“ dienen sollte (2018)²⁹.

Seit 2012 initiiert, organisiert und realisiert Jonas Staal gemeinsam mit Kolleg*innen als Studio Staal die *New World Summits*, mit denen staatenlosen Staaten und unter Verletzung fundamentaler Grund- und Menschenrechte³⁰ auf Terrorlisten geführten Organisationen das in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte von 1948, Artikel 21 verbriefte Recht garantiert werden soll, „an der Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten [...] mitzuwirken“³¹. Mittels dieser Inklusionsvariante ruft *New World Summit* (mit Hannah Arendt formuliert) „das Recht [an], Rechte zu haben“³² und versucht, Entrechtete in die Legalität, in einen parlamentarischen Raum innerhalb des öffentlichen Raumes und damit in das Politische wiedereintreten zu lassen.³³ 2019 probt Staal gemeinsam mit Florian Malzacher und 150 Interessierten auf der Ruhrtriennale über drei Tage ein *Training for the Future*, um sich mittels eines Pre-Enactments und inmitten einer installativen Trainingslandschaft, strukturiert wie dreidimensionale Mondrian-Gemälde, auf alternative Zukunftsszenarien vorzubereiten.³⁴

An acht Abenden Ende 2014 und Anfang sowie Mitte 2015 lädt Rimini Protokoll in das Hamburger Schauspielhaus zu der dreistündigen *Welt-Klimakonferenz* ein und ordnet das Publikum 196 nationalen Delegationen repräsentativ für die Weltgemeinschaft zu. Die 196 Delegationen werden in einem minutiösen Zeitmanagement in szenische, informationelle, theatrale und diskursive Spekulationen zum Klimawandel eingebettet und sollen gemeinsam mit 18 Expert*innen aus Wissenschaft, Politik und Gesellschaft in bi- und multilateralen Zusammenkünften die Praktiken des Unter-, Ver- und Aushandelns üben. Dafür werden Techniken der Informationsaufbereitungen, Hintergrundgespräche, Strategiebesprechungen, Nebenverhandlungen, Allianzbildungen und Entscheidungsfindungen eingesetzt.³⁵

2016 gründet die spanische Künstlerin Núria Güell gemeinsam mit dem katalanischen Aktivisten Enric Duran die Steuerberatungsfirma *Troika Fiscal Disobedience Consultancy*,

²⁹ Zentrum für Politische Schönheit: *Soko Chemnitz*, 2018, <https://politicalbeauty.de/sokochemnitz.html> [Abruf: 4.4.2020].

³⁰ European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR): *Terrorismusbekämpfung und Menschenrechte*, o. J., <https://ecchr.eu/de/unsere-themen/voelkerstrafataten-und-rechtliche-verantwortung/terrorismus-bekaempfung-und-menschenrechte/articles/terrorismuslisten.html> [Abruf: 4.4.2020].

³¹ Vereinte Nationen: *Resolution der Generalversammlung 217 A (III). Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*, A/RES/217 A (III), 10.12.1948, <http://un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> [Abruf: 4.4.2020].

³² Hannah Arendt: *Es gibt nur ein einziges Menschenrecht*, 1949, <http://hannaharendt.net/index.php/han/article/viewFile/154/273>. Weiteres zu Hannah Arendt siehe auch das Digitalarchiv <http://openculture.com/2018/02/large-archive-of-hannah-arendts-papers-digitized-by-the-library-of-congress.html> [Abruf: 4.4.2020].

³³ Jonas Staal: *New World Summits*, seit 2012, <http://jonasstaal.nl> [Abruf: 4.4.2020].

³⁴ Jonas Staal und Florian Malzacher: *Training for the Future*, 2019, <https://trainingforthefuture.org> [Abruf: 4.4.2020].

³⁵ Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel: *Welt-Klimakonferenz*, 2014–15, <http://rimini-protokoll.de/website/de/project/welt-klimakonferenz> [Abruf: 4.4.2020]. In Zusammenarbeit u. a. mit dem Max-Planck-Institut für Meteorologie, mit Germanwatch, dem Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung und dem Alfred-Wegener-Institut. Uraufführung am 21.11.2014, ausgezeichnet mit einer Anerkennung beim Prix Ars Electronica 2015 in der Kategorie *Hybrid Art*.

die mit im- und expliziter Kritik am neokolonialen Habitus der Troika (der Kooperation von EZB, IWF und EU-Kommission) zu Steuervermeidungen auf dem EU-Binnenmarkt berät und sich dabei mit ihrem „Programm eines dezentralisierten Steuerungehorsams gegen die *Troika*“ der internationalen Gestaltungsstrategien zur Minimierung von Konzernsteuerlasten bedient³⁶: „Following the client’s interaction with *Troika Fiscal Disobedience Consultancy*, their invoice will be issued in two parts: Invoice 1: 92 % of the payment required for services rendered [...]. Invoice 2: the remaining 8 % (or less) administration charge, which should be paid in FairCoins.“³⁷ *Troika Fiscal Disobedience Consultancy* versteht fiskalischen Widerstand als eine Strategie des zivilen Ungehorsams.³⁸

Zur *documenta 14* (2017) gründet Maria Eichhorn in Fortsetzung zweier ihrer früheren Projekte³⁹ das *Rose Valland Institute*⁴⁰, das unrechtmäßige Besitzverhältnisse von Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien, Unternehmen, Artefakten, Bibliotheken, Patenten etc. und damit ungeklärte Enteignungsprozesse in Deutschland seit 1933 recherchieren und dokumentieren sowie zur Wiederherstellung von rechtmäßigen Eigentumsverhältnissen beitragen soll: „[...] and that, to this day, have still not been returned.“⁴¹ Das *Rose Valland Institute* mit seinem Anspruch auf Provenienz und Restitution ist damit eine Aufklärungs- und Aushandlungsstrategie, ortsspezifische Institutionskritik, interdisziplinäre Langzeitforschung und ethische Praxis in einem, die ein noch immer ungenügend behandeltes Erbe anfassen soll.

Im November 2017 tagt auf Einladung von Milo Rau an der Berliner Schaubühne mit der *General Assembly* das selbstproklamierte „erste Weltparlament“: 70 Abgeordnete aus 20 Ländern tragen nach ihrer *Konstituierenden Sitzung* in fünf Plenarzusammenkünften zu verschiedenen Themen wie *Migration und Grenzregime*, Erinnerungspolitiken und *Regulierungen der globalen Wirtschaft* vor und werden von sieben politischen Beobachter*innen (unter anderen von der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe, dem Bishop of Pretoria Jo Seoka und dem Literaturwissenschaftler Armen Avanessian) durch ausdifferenzierende Nachfragen beraten. In Anwesenheit von mehreren Hundert Zuschauer*innen führen die diskursiven Ereignisse zu einer *Charta für das 21. Jahrhundert*⁴², mit der hier realisierte utopische Entwurf eines Weltparlaments zu einer demokratisch legitimierte Institution werden können soll.

36 Núria Güell und Enric Duran: *Troika Fiscal Disobedience Consultancy*, seit 2016, <https://www.nuriaguell.com/portfolio/troika-fiscal-disobedience-consultancy> [Abruf: 4.4.2020].

37 Dies.: *How we Work*, <https://disobedience.services/how-we-work> [Abruf: 4.4.2020].

38 Dies.: *About*, <https://disobedience.services/about> [Abruf: 4.4.2020].

39 *Restitutionspolitik*, 2003, Lenbachhaus München, zu den Bundesleihgaben in der Sammlung des Lenbachhauses und *In den Zelten*, 2015, im Rahmen der Ausstellung *Wohnungsfrage* im Haus der Kulturen der Welt Berlin, zu den Eigentumsverhältnissen des Geländes des HKW.

40 Maria Eichhorn: *Rose Valland Institute*, seit 2017, <http://rosevallandinstitut.org> [Abruf: 4.4.2020].

41 Maria Eichhorn: *Rose Valland Institute*, in: *The Trace, The Document, The Archive: Encounters Between Legal Grammatology and Digital Technology (Law Text Culture)*, Bd. 22, 2018, H. 1, S. 116–134, hier S. 116, <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1373&context=ltc> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. auch Eichhorns Vortrag 2019 im Rahmen der *Mosse Lecture* an der Humboldt-Universität zu Berlin, *Sprachen des Politischen in Literatur und Kunst*, <https://www.youtube.com/watch?v=R8d8bvFuOeE> [Abruf: 4.4.2020].

42 Milo Rau und Schaubühne: *General Assembly*, 2017, <http://general-assembly.net> [Abruf: 4.4.2020].

2018 publiziert Andrea Fraser die über 900 Seiten starke Datensammlung *2016 in Museums, Money, and Politics*, mit ausschließlich der Öffentlichkeit zugänglichen Informationen. Das Register dokumentiert die Spenden von mehr als 5 000 Vorstandsmitgliedern* aus 128 renommierten, US-amerikanischen Kunstinstitutionen von Alabama über New York bis Wyoming an verschiedene parteipolitische Organisationen während der Präsidentschaftswahl 2016 und ist Nachschlagewerk, Manifest, Trajektorie und Praxis in einem. Mit diesem Kompendium ist nun alphabetisch nach Bundesstaaten und Institutionsnamen nachschlagbar, wer in welchem Museumsrat und in welcher Funktion tätig ist, wer 2016 mit welcher Geldsumme welche politischen Aktivitäten unterstützt hat und wie hoch die Einnahmen der einzelnen Kunstinstitutionen ausfallen.

2019 bis 2020 lässt Jeanne van Heeswijk in der BAK (basis voor actuele kunst) in Utrecht *Trainings for the Not-Yet* stattfinden, für die sie Menschen aus unterschiedlichen Berufsfeldern, Disziplinen und Gemeinschaften zusammenführt, um hier alternative Vorstellungen des Zusammenseins zu entwerfen. In einem wöchentlichen Wechsel der täglich stattfindenden „Community-to-Community-Trainings“ geht es thematisch und organisatorisch um Themen wie ziviles Engagement, Kollektivität, aktives Empowerment, solidarische Ökonomien und Allianzbildungen. Die Trainings für das „Noch-Nicht“, das noch nicht Vergegenwärtigte, aber auch für die „Noch-Nicht“, ein pointierter Begriff für Menschen in prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen mit Zukunftshoffnungen, finden inmitten künstlerischer Objekte, sogenannten „learning objects“ statt.⁴³

„Aus eben diesem Grund muß man den Formalisierungsprozeß und sein Programm so tiefgehend wie möglich analysieren, um die philosophischen, ideologischen oder politischen Aussagen und Verhaltensweisen, die ihm unterstehen, zu entdecken, wo sie sich auch immer befinden mögen. Die Aufgabe erscheint mir ebenso dringend wie endlos.“⁴⁴

(2) Epistemologisches: Dekonstruktion, Dekolonialisierung und Institutionskritik

These (2): In Anwendung der Dekonstruktion, der Dekolonialisierung und der Institutionskritik in Form korrespondierender (dekonstruktiver, dekolonialisierender und institutionskritischer) Beobachtungen wären das ästhetische Regime und Alternativen dazu weiter zu erforschen.

Mit ihnen wären Geschichte/n, Institutionen und Ordnungsregeln des ästhetischen Regimes, seine Vereinbarungen, Konventionen und Routinen theoretisch und historisch zu analysieren. Das Regime wäre dabei und dadurch auf unbeobachtete, aber vorausgesetzte Prämissen, auf Machtbeziehungen und Herrschaftsmechanismen zum Beispiel seiner

⁴³ Jeanne van Heeswijk, *Trainings for the Not-Yet*, 2019–20, <https://www.bakonline.org/program-item/trainings-for-the-not-yet> [Abruf: 4.4.2020].

⁴⁴ Derrida zitiert in: Peter Engelmann: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: ders. (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 5–32, hier S. 29.

Begriffe, seines Wissens und seiner Register zu ergründen. Es wären dabei und dadurch fundamentalistische (zum Beispiel kolonialistische, rassistische, sexistische) Ausschlussmechanismen und Grenzpolitiken wie auch wirksame Sinn-, Wahrheits-, Legitimierungs- und Totalisierungsstrategien zu erkunden. In der Folge würden Strategien erkennbar, die innerhalb des Regimes eingesetzt werden, um Standards zu in-formieren, Unliebsames zu verdecken oder in die Ordnung kategorial Uneinfügbares auf Abstand zu halten. Die hierdurch kontingent gesetzten und infolgedessen angefochtenen Annahmen und Bedingungen könnten in einem nächsten Schritt mit ihren bisher ausgeschlossenen, aber nicht weniger konstitutiven Voraussetzungen angereichert werden. Bisherige Unterscheidungen würden damit durch diskursive Praktiken entnaturalisiert, als Schauplatz politischer Diskussionen in Bewegung versetzt und vielleicht auch für bislang noch nicht autorisierte (Wieder- oder Neu-) Verwendungen geöffnet. Damit wäre ein jeder Essentialismus der Kunst verworfen.

„Qualität und Fruchtbarkeit eines Diskurses können vielleicht an der kritischen Strenge gemessen werden“, mit der, so Jacques Derrida, das „Verhältnis zur Geschichte der Metaphysik und zu den überlieferten Begriffen gedacht“ würde.⁴⁵ „Untreu in Treue“⁴⁶, wie Oliver Marchart Antonio Negri zitierte, und in „unbestechlicher Haltung gegenüber dem eigenen Zweifel“⁴⁷, wie Susan Sontag beschrieb, würde damit dekonstruktiv das ästhetische Regime weiter vermessen und sich in Prozessen des Ver- und Umlernens, in einem ergänzenden, statt ausschließlichen Wissen, in einem bereitwilligen Verlassen hegemonialer Positionen und in Unsicherheiten, Fehlbarkeiten und Verletzlichkeiten geübt⁴⁸. Da nach meiner Beobachtung gerade in *der Kunst*, wie totalisierend formuliert wird, Privilegien, Verbote und Auslassungen existieren, die eine „Analyse eines vielfältigen und beweglichen Feldes von Kräfteverhältnissen“⁴⁹ erschweren, scheint mir der Einsatz von aufstörenden Dekonstruktionen produktiv, um Machtzusammenhängen und Wahrheitsansprüchen weiter auf die Spur zu kommen.

Mit der Dekonstruktion, wie sie seit den 1960er Jahren im wissenschaftlichen Feld stattfindet, werden Gewissheiten problematisierbar, „Evidenzen und Universalien“⁵⁰ entkräftet und scheinbar naturgegebene, sogenannte natürliche Zustände auf ihre Herstellungs-

⁴⁵ Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: Engelmann (Hg.) 1990 (wie Anm. 44), S. 114–139, hier S. 121.

⁴⁶ Ich zitiere Oliver Marchart aus seinem Vortrag *Zombie Deconstruction? On the Afterlife of Poststructuralism* im Rahmen der Konferenz *Concerning Matters and Truth. Postmodernism's Shift and the Left-Right-Divide*, am 05.10.2018, im Berliner *Haus der Kulturen der Welt*, in dem er sich auf Derridas Anmerkungen in *Marx & Sons* (2003) auf Antonio Negris Ausführungen zu Derridas *Marx' Gespenster* (*Spectres de Marx*, frz. 1993) in *The Spector's Smile* (1999) bezieht.

⁴⁷ Susan Sontag: *Der Anthropologe als Held* (1963), in dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 122–135, hier S. 126.

⁴⁸ Zur Praxis des Verlernens als eine dekonstruktive Praxis, „konstant und persistent zu analysieren, wie Wahrheiten hergestellt werden“, vgl. Donna Landry und Gerald Maclean (Hg.): *The Spivak Reader*, New York und London 1996, S. 27. „Deconstruction does not say there is no subject, there is no truth, there is no history. It simply questions the privileging of identity so that someone is believed to have the truth. It is not the exposure of error. It is constantly and persistently looking into how truths are produced.“ Ebd. Vgl. hierzu auch: Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London und New York 2019.

⁴⁹ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit, Bd. 1)*, Frankfurt a. M. 1977, S. 124.

⁵⁰ Foucault 1978 (wie Anm. 2), S. 19.

prozesse, Machttechnologien, Wahrheitsregimes, Autorisierungen, Tücken und Listen untersucht: „Denn die Frage ist: Welches rationalistische Projekt legt vorab fest, was als Vereinbarung zählt?“⁵¹ Somit besteht, so Judith Butler, „[d]ie Aufgabe [...] darin zu fragen, was durch den theoretischen Schritt, Grundlagen festzulegen, *autorisiert* und was ausgeschlossen oder verworfen wird.“⁵² Denn „[d]ekonstruieren meint nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen [...]“⁵³ und das Verdrängte, Bereinigte oder auch Widersprüchliche (wieder) zum Sprechen zu bringen. Dekonstruktive Denkbewegungen, wie zum Beispiel ein „empirisches Umherirren“⁵⁴, stoßen auf Dichotomien und deren implizite Hierarchien, auf bestehende Ordnungszusammenhänge und deren Ausschließungs- und Disziplinierungsprozeduren⁵⁵, auf metaphysische Gehäuse⁵⁶ und Wahrheitspolitiken⁵⁷, auf eurozentrische Implikationen und imperiale Herrschaftsverwaltungen⁵⁸, auf Ränder und Spuren⁵⁹, auf Parerga und Urteilsweisen⁶⁰, auf Nicht-Gesagtes und Nicht-Sprechende⁶¹. Dabei werden unterwerfende, bereinigende oder auch auslöschende Paradigmen benannt, Ambivalenzen in der Konstitution freigelegt und vorgeblich Unabänderliches und Widerspruchsfreies kontingent gesetzt. Es wird durchquert, dezentriert, deterritorialisert und umgewichtet. Es werden Fiktionen, Phantasmen, Imaginationen und Obsessionen in den Blick genommen, Oppositionen ausgemacht⁶², vereinfachte Konzeptionen von Differenz markiert, Ideologien und implizite hierarchische Verhältnisse benannt, weitere Termini daneben gesetzt und damit die bisher erzählten, gefestigten und gesättigten Ordnungen durchlaufen, aufgelockert, mobilisiert und wenn möglich neugeordnet.

Für Untersuchungen des ästhetischen Regimes ist zu berücksichtigen, das zu einer Zeit Unsichtbare / Unsagbare nicht an eine etablierte und institutionalisierte Unsichtbarkeit / Unsagbarkeit zurückzubinden und auch nicht mit dem Konzept der Entschlüsselung

⁵¹ Judith Butler: Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der „Postmoderne“, in: Seyla Benhabib u. a. (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1993, S. 31–58. S. 36.

⁵² Ebd., S. 37.

⁵³ Ebd., S. 48.

⁵⁴ Jacques Derrida: Die *différance*, in: Engelmann 1990 (wie Anm. 44), S. 76–113, hier S. 81. Hier unter der Voraussetzung, den Wert des Empirismus' nicht in Opposition zur philosophischen Verantwortlichkeit zu stellen, vgl. ebd., S. 82.

⁵⁵ Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1991.

⁵⁶ Butler 1993 (wie Anm. 51), S. 52.

⁵⁷ Vgl. Foucault 1978 (wie Anm. 2). Zur Wahrheit vgl. ebd. S. 53f.

⁵⁸ Vgl. Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

⁵⁹ Vgl. Derrida 1990 (wie Anm. 54).

⁶⁰ Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2008.

⁶¹ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien und Berlin 2008.

⁶² Exemplarisch aufgrund ihrer Hartnäckigkeiten erwähne ich Oppositionen wie Kritisches und Affirmatives, Natur und Kultur / Gesetz / Geschichte, Werk und Rahmen, Tätigkeit und Passivität, Sensibilität und Intelligibilität, Subjektivität und Objektivität, Ursache und Wirkung, Form und Inhalt, Ursprung und Produkt, An- und Abwesenheit, Präsenz und Zeichen, Handlung und Repräsentation, Unbestimmtheit und Bestimmtheit, Substantialität und Prozeduralität, Globalität und Nationalität, Mögliches und Reales, Modernität und der „Rest“. Hierzu vgl. Stuart Hall: The West and the Rest. Discourse and Power, in: Stuart Hall und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge 1992, S. 275–331.

eines letzten, zugrundeliegenden Sinns dem gleichen Zwang des kanonisierten wie unerfüllten Verhältnisses von Kunstproduktions- und Rezeptionsprozessen nachzugeben: die einen verschlüsseln, die anderen entschlüsseln. Für Aufstörungen von Un-/Beobachtbarkeiten sind immer auch die Disziplinierungen und Formatzwänge des Vermachtungsapparates selbst einzukalkulieren, dessen Kräfteverhältnisse aufgrund der etablierten Normativitäten ungleich organisiert sind.⁶³ Bereits die Thematisierung und Theoretisierung beispielsweise habituelier Dimensionen im Prozess der Kunstgeschichtserzählungen, der Verstrickungen von Gegenstandskunst, Produktkapitalismus und ästhetischer Erfahrung sowie der praxeologischen Dimensionen künstlerischer und theoretischer Praktiken *und* Praxen ließen Alternativen zu den Vereinfachungs- und Vereinheitlichungstechniken⁶⁴ formulieren, wie sie mit dem Kollektivsingular *Kunst* praktiziert werden. Epistemische Ökologisierungprozesse würden sich der Kontextlosigkeiten annehmen (können), wie sie institutionell mit dem White Cube, medial mit der Fotografie und genrefizierend mit der Relational Aesthetics praktiziert werden. Eine Befreiung von Macht und Herrschaft wäre dabei ein „Hirngespinnst“; vielmehr ginge es darum, „die Macht der Wahrheit von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie zu lösen, innerhalb derer sie gegenwärtig wirksam ist“⁶⁵ – und „gegenwärtig“ meint auch, die Hegemonieformen wieder und wieder durchzuarbeiten und damit offen sowie in einem dauerhaften und dynamischen Aushandlungsprozess zu halten, der wiederum Bedeutungen (mit-)konstituiert.

Dekolonialisierende und institutionskritische Beobachtungen praktizieren exakt diese dekonstruktiven Bewegungen: Dekolonialisierungen untersuchen neben geographischen, wirtschaftlichen, militärischen und kulturellen Ausgrenzungsoperatoren und -operationen auch die Dimension der epistemischen Gewalt. Denn Fragen zu Sprachen, Repräsentationen und Erkenntnissen sind von Herrschafts- und Machtfragen nicht zu trennen: beispielsweise wenn Komplexitäten von verwobenen Erfahrungen und Geschichten als problematisch erachtet oder An- und Enteignungsprozesse von Sichtbarkeiten, Wissen und Ritualen reduktionistisch betrachtet werden und stattdessen zum Beispiel die Idee einer uniformen, nach Eurochronologie verlaufenden, eurozentrischen (Kunst-)Geschichte von „The West and the Rest“⁶⁶ erzählt wird – damit gerät die Funktion der Disziplin der Kunstgeschichte innerhalb des ästhetischen Regimes in den Blick:

Die Konstruktion einer westlichen, aufgeklärten und universellen Kunstgeschichte und mit ihr die konstitutiven, auch konstitutiv ausschließenden Narrative wie Fortschritt, Vernunft, Originalität und Authentizität fungieren dabei einerseits als Bedingung und Instrument für die sich immer wiederholende und sich damit verstätigende Erzählung einer funktionslosen, urheber*innenorientierten, intentionalen, ausstellbaren, verkaufbaren,

⁶³ Ich danke Thorsten Schneider für diesen und andere weiterführende Hinweise.

⁶⁴ Vgl. Carl Einstein: Thesen zum *Handbuch der Kunst*, 1930er Jahre, Akademie der Künste Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 244_007.

⁶⁵ Foucault 1978 (wie Anm. 2), S. 54.

⁶⁶ Vgl. Hall 1992 (wie Anm. 62).

geschützten oder auch geretteten Kunst. Die Kunstgeschichtsschreibung operiert hierin in Form eines reproduzierenden Legitimierungsprogramms, indem sie mit Geschichten, Argumenten, Bildern und Traditionen überzeugt und darüber Differenzen, Über- und Unterlegenheiten fort- und festschreibt. Andererseits ist die so konzipierte und sich im deutschsprachigen Europa im 19. Jahrhundert institutionalisierende Kunstgeschichte⁶⁷ gleichzeitig auch selbst Produkt genau jener Vorbedingungen, die die „Postulate der Einfachheit und Isolierung“⁶⁸ zum Einsatz bringen. „Kunstgeschichte als Kontextraub“⁶⁹ wird durch die Konjunktion *als* in semantischer Doppelvariante lesbar: Kunstgeschichte operiert sowohl aktiv als Kontextraub – und der White Cube ist hierfür die Herrschafts-Chiffre für Entkontextualisierungen, Um- und Überschreibungen –, wie sie auch selbst als das Ergebnis eines Kontextraubs im Rahmen eines umfangreichen sozio-politischen „Sensibilisierungsprojektes“ im 18. Jahrhundert⁷⁰ gedeutet werden kann. Hier fallen, nicht ohne Schwierigkeiten für die Disziplin, Ursache und Effekt in eins, sodass Julia Allerstorfers Forderung 2017 verständlich wird, die „koloniale Verwobenheit der eigenen Fachidentität und ihrer Grundbegriffe zu erkennen und anzuerkennen sowie die neokolonialen Bezüge aktueller Forschungsinhalte und Methoden herauszustellen“⁷¹. Michael Fehr verdichtet und systematisiert den Prozess der epistemischen Unterwerfung des Fachs zu einem Ablauf in mehreren Etappen: Dieser Ablauf würde mit einer instrumentellen Vernunft und zweckrationalen Einstellung starten, entwickelte dann methodische Vorgehen, würde daraufhin bürokratisch gefasst und schließlich institutionell untermauert, um dann schlussendlich in einer Technik oder einem Algorithmus wie ein natürlich Gegebenes zu erscheinen, „das nicht mehr hinterfragt werden kann“⁷².

Bei dekolonialisierenden Perspektivierungen – und das betrifft beispielsweise koloniale Ikonographien, visuelle Repräsentationen von Alternitäten und kolonialisierende Blickregimes⁷³ – handelt es sich demnach immer schon und immer auch um eine Fundamentalkritik und Grundlagenreflexion des Fachs. Denn die westliche, euro-amerikanische Kunstgeschichte, ihre Begriffe, Theoriebildungen und Verbreitungsmedien (wie etwa die Ausstellungspraxis in Museen) ist, so Alexandra Karentzos, fundamental mit kolonialis-

⁶⁷ Einen kurzen historischen Rückblick gibt Julia Allerstorfer in ihrem Vortrag *The West and the Rest? Postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n)* am 16.10.2017 im Rahmen der Ringvorlesung *Global Art History* an der Katholischen Privatuniversität Linz: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/the_west_and_the_rest_postkoloniale_perspektiven_auf_kunst_und_kunstgeschichte_n?nav_id=7316 [Abruf: 4.4.2020], TC 20:38 bis 37:00.

⁶⁸ Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Was ist social history? (Texte zur Kunst)*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, S. 89.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Ruth Sondereggers Aufsatz *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt* in dem vorliegenden Sammelband.

⁷¹ Allerstorfer 2017 (wie Anm. 67), ab TC 19:30.

⁷² Michael Fehr: Die zweite Kolonialisierung. Anmerkungen zur Frage: Whose Heritage, in: Anne-Marie Bonnet u. a. (Hg.), *Whose Heritage? Florplan papers*, München 2017, S. 14–20, hier S. 16.

⁷³ Hierbei kann es sich um Kontrollblicke, unterwerfende, diskriminierende oder auch exotisierende Blicke handeln.

tischen Ordnungsmustern, Wertungen und Repräsentationsformen verbunden⁷⁴; ihrem Wissens- und Wahrheitsregime sind, so Allerstorfer, vereinfachte Differenzkonzeptionen und machtgeleitete Stereotypisierungen eingelagert⁷⁵. Verkürzt könnte formuliert werden, dass die Kunstgeschichte fundamental Koloniales in sich trägt und konstitutiv auf Trennungs- und Ausschlussmechanismen angelegt ist. Aber: Gerade aufgrund ihres universalistischen, ihr immanenten, von ihr praktizierten und immer noch zu debattierenden Gründungskonzepts könnten, so wäre zu überlegen, Findungen beziehungsweise Erfindungen von Pluralitäten und zwar in produktiver Auseinandersetzung mit den Universalismuskonzepten und Universalitätsansprüchen stattfinden.

Trotz der sich schnell ausdifferenzierenden und weiterentwickelnden Begriffe und Kategorien in diesem seit wenigen Jahrzehnten expandierenden Forschungsfeld⁷⁶ kommt Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Initiatorin postkolonialer Forschungen im deutschsprachigen Raum und dies an prominent enzyklopädischer Stelle⁷⁷ 2011 zu einer ernüchternden Einschätzung: Das Fach Kunstgeschichte, dessen Dekolonialisierungen etwa Mitte der 1980er Jahre starteten, habe weder auf die postkoloniale Ereignisse noch auf die Globalisierung mit einem *postcolonial turn* reagiert, so dass von einer „weitgehenden Ignoranz des Fachs“ gegenüber den Dekolonialisierungsdebatten die Rede sein müsse.⁷⁸ Schmidt-Linsenhoff denkt nicht, dass es sich hierbei um eine „politisch bewusste Parteinahme für eine Rückkehr zum Kolonialismus“⁷⁹ handle und erklärt die Ignoranz mit dem kolonialen Unbewussten der Disziplin, so dass „Aus- und Einschlüsse, Denkfiguren und Erzählmuster, Beschreibungs- und Bewertungskriterien [...] heute selbstverständliche Routine wissenschaftlicher Praxis [sind], die nur wenige neuere Publikationen [...] hinterfragen“⁸⁰. Und weiter: „Dass deren mentalitäts- und wissenschaftsgeschichtliche *longue durée* als Nachgeschichte des Kolonialismus strukturbildend in das Fach hineinragt, wird nicht bewusst gemacht.“⁸¹ Für diese versöhnend wie versöhnlich formulierte Deutung, die Problematik in das „koloniale Unbewusste“ zu verlegen, lässt sich Schmidt-Linsenhoff vom Vokabular der Psychoanalyse leiten, ohne weitere, interdisziplinäre Erkenntnisarbeit zu Verdrängungen oder Phantasmen anzuregen. Gleichwohl vermisst sie die wissenschaftliche Reflexion der

74 Vgl. Alexandra Karentzos: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: Julia Reuter und Alexandra Karentzos (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 249–266, hier S. 251.

75 Allerstorfer 2017 (wie Anm. 67), ab TC 15:10.

76 Vgl. die ausführliche Literaturliste von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Postkolonialismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 348–352, hier S. 351f.

77 Schmidt-Linsenhoff führte im Metzler Lexikon Kunstwissenschaft zum Eintrag *Postkolonialismus* aus, vgl. Schmidt-Linsenhoff 2011 (wie Anm. 76). Ich verweise hier insbesondere auf Schmidt-Linsenhoffs zweibändige Publikation *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg 2010, als Standardwerk postkolonialer Forschungen in der Kunstgeschichte.

78 Schmidt-Linsenhoff 2011 (wie Anm. 76), S. 349f.

79 Ebd., S. 350.

80 Ebd., S. 350f. Vgl. hier ebenfalls Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 19–38.

81 Schmidt-Linsenhoff 2011 (wie Anm. 76), S. 351.

Kriterien des Kanons und des Standpunktes, von dem aus das Fach Kunstgeschichte seine Ein- und Ausschlüsse vornimmt – wo doch, so Schmidt-Linsenhoff, mit Aby Warburg und Carl Einstein bereits in den 1920er Jahren „ein hohes Reflexionsniveau für die Problematik der Kanonbildung und Kunstbegriffe“ gegeben war⁸².

Diese Positionen Schmidt-Linsenhoffs haben heute, etwa zehn Jahre nach Erscheinen ihrer Generalkritik, so möchte ich meinen, ihre Aktualität nicht eingebüßt: Einerseits ist ein sich entwickelndes und ausdifferenzierendes Forschungsfeld zu beobachten. Hierfür nenne ich die Kritische Weißseinsforschung (und mit ihr die voraussetzungsreichen Debatten um kulturelle Appropriationen⁸³) als die augenblicklich jüngste Variante kontroverser dekolonialer Studien, und ich nenne innerhalb des Fachbereichs die Exil- und Migrationsforschung⁸⁴, die Forschungen zu einer globalen Kunstgeschichte⁸⁵ und die

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. hierzu die kontroversen Debatten seit 2017 insbes. unter Kunstproduzent*innen zu Dana Schutz' Ölgemälde *Open Casket* von 2016 (39 × 135 cm), für das Schutz die Fotografie des versehrten Leichnams des 14-jährigen Emmett Till, 1955 Opfer einer rassistisch motivierten Gewalttat in Money, Mississippi, in seinem Sarg als Vorlage für eine Formensprache des Abstrakten Expressionismus, also einer vornehmlich nord-amerikanisch, westlich, weiß, männlich besetzten Malweise nutzte. Vorwurf war und ist, dass die Weiße Malerin Schutz „Schwarzes Leid als Rohmaterial“ benutze. Hannah Black: Hannah Black's Letter to the Whitney Biennial's Curators. Dana Schutz painting „Must Go“, in: *e-flux*, 2017, <https://conversations.e-flux.com/t/hannah-blacks-letter-to-the-whitney-biennials-curators-dana-schutz-painting-must-go/6287> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. hierzu auch die Theaterproduktion von Anta Helena Recke *Mittelreich* von 2018 an den Münchener Kammerspiele, mit der Recke eine differenz erzeugende Schwarzkopie einer früheren Inszenierung mit einem Schwarzen Ensemble inszeniert und damit Verwerfungen und Instabilitäten in Gang setzt. Siehe hierzu auch: Birte Kleine-Benne: Wiederholen, um zu unterscheiden, in: *artlabor*, 5.6.2018, <https://artlabor.eyes2k.net/?p=2950> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. hierzu Aneignungsvorwürfe des „racial drag“ in der Pop-Kultur: Heide Volkening: Das Begehren des Anderen, in: *Die Zeit*, 10.5.2020, <https://www.zeit.de/kultur/2020-05/kulturelle-aneignung-popkultur-stereotyp-imitation-postkolonialismus/komplettansicht> [Abruf: 4.4.2020].

⁸⁴ Ich verweise an diese Stelle auf die Forschungen der 2013 von Burcu Dogramaci und Birgit Mersmann beim Ulmer Verein initiierten Arbeitsgruppe *Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration* <https://www.ag-kunst-migration.de> [Abruf: 4.4.2020], aus der 2018 das DFG-Netzwerk *Entangled Histories of Art and Migration: Forms, Visibilities, Agents* in aktueller Koordination von Cathrine Bublatzky hervor ging. Ich verweise auch auf das Forschungsprojekt *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (Metromod)*, das unter der Leitung von Burcu Dogramaci zwischen 2017 und 2022 als European Research Council-Projekt (ERC) zu Leben und Arbeit im Exil in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts forscht, <https://metromod.net> [Abruf: 4.4.2020].

⁸⁵ Ich verweise auf die Einrichtung des Forschungsbereichs und Lehrstuhls *Globale Kunstgeschichte* an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und hier auf die Profilformulierungen des von Monica Juneja entwickelten Forschungsprogramms einer transkulturell ausgerichteten Kunstgeschichte: „Die Kunstgeschichte zählte bislang zu den am stärksten in hermeneutisch und regional begrenzten analytischen Strukturen verwurzelten Fachrichtungen. Da Kunst und das Schreiben über Kunst sehr eng mit einer Vielzahl an Projekten der Identitätsformationen – insbesondere nationalistischer Natur – verknüpft war, ist dies wenig überraschend.“ <http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/de/ueber-uns/hcts-professuren/global-kunstgeschichte.html> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. hierzu auch die Ringvorlesungen *Global Art History* (1), (2) und (3), die 2015/16, 2017/18 und 2019/20 an der Katholischen Privatuniversität Linz (siehe auch <https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/global-art-history>), die als Audio- und Videomitschnitt online auf dem L. I. S. A. Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung zu finden sind: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/search?search_str=Global+Art+History [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. u. a. die hieraus resultierende Publikation Julia Allerstorfer und Monika Leisch-Kiesel (Hg.): *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2017.

Provenienz- und Translokationsforschungen⁸⁶, die mit ihren Perspektivierungen, Theoriebildungen und Analysekatégorien das Spektrum der theoretischen und historischen Möglichkeiten weiten und stärken. Dabei sind meiner Einschätzung nach insbesondere die gesellschaftspolitischen Anschlüsse etwa an aktuelle Migrations- und Fluchtbewegungen, an Universalismus- und Globalisierungsdebatten des Kunst- und Ausstellungsbetriebs, an Restitutionsdiskussionen von Beutekunst wie auch das Sensibilisieren für Operationen des Otherings oder des Einverleibens des Anderen und damit für Gerechtigkeitskonzepte von unschätzbarem fundamentalem und zwar postfundamentalistischem Wert.

Gleichzeitig aber existiert für dekolonialisierende Analysen und Selbstreflexionen von Gründungsmotiv, Kanonbildung, Machtgeschichte und Privilegien der Disziplin und damit für die Dekonstruktion der kolonialen Fundamentalismen des Fachs nicht nur ein Entwicklungsbedarf, sondern meiner Einschätzung nach ein Entwicklungspotential, da die methodische Vielfalt und die transdisziplinäre Ausrichtung des „Problematisierungsinstrumentes“⁸⁷ dekolonisierender Perspektivierungen stärker noch und immer wieder neu produktiv einzusetzen wären. Eine methodische Fundamentalkritik von kontra-produktiven Umdeutungen, Überschreibungen, Herabsetzungen oder Diskreditierungen in Sprachen, Epistemen, Oppositionen und Narrativen, wenn es sich thematisch zum Beispiel um Restititionen, Provenienzen oder Identitätspolitiken handelt, wäre wie auch die Inblicknahme eigener Standort-, Perspektiv- und Blickbildungen ebenfalls von unschätzbarem postfundamentalistischem Wert. In Kombination mit ethischen Fragen könnte der westlichen Kunstgeschichte gelingen, sich als eine Disziplin zu re-konzipieren, die sich mit den Vorwürfen ihrer sie gründenden Enthistorisierungen, Entpolitisierungen, Entkontextualisierungen und Entökologisierungen mittels ihres epistemischen Apparates auseinandersetzt.⁸⁸

Ansätze, die sich auf Kanonbildung und Machtbeziehungen in der Kunstgeschichtsschreibung konzentrieren⁸⁹, und hier erwähne ich für die deutschsprachigen Forschun-

⁸⁶ Ich verweise auf die Aktivitäten Bénédicte Savoy innerhalb des Instituts für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin, Fachgebiet Kunstgeschichte der Moderne, https://www.kuk.tu-berlin.de/menue/team/professuren/prof_dr_benedicte_savoy [Abruf: 4.4.2020].

⁸⁷ Reuter und Karentzos 2012 (wie Anm. 74), S. 11.

⁸⁸ Ich verweise an der Stelle auf aktuelle Diskussionen, etwa um das Berliner Humboldt Forum und der hier in der Mitte Berlins untergebrachten und nicht hinreichend auf ihre Provenienz geklärten Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst. Vgl. dbzgl. auch die Hinweise der Museumsdirektoren Yilmaz Dziewior und Matthias Mühling, dass der Kunstbetrieb selbst, konkret die Arbeitsverhältnisse, die Programmgestaltung, das Organigramm der Institutionen, die Ankaufentscheidungen etc. zu dekolonisieren seien. Catrin Lorch: Agenten einer neuen Zeit, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5.2.2018, <http://sueddeutsche.de/kultur/museen-in-deutschland-agenten-einer-neuen-zeit-1.3854489?reduced=true> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. auch die Hinweise Ulrich Pfisterers hinsichtlich kuratorischer Defizite, wenn im Berliner Bode-Museum „80 Hauptwerke afrikanischer Skulptur in den Dialog mit europäischen Bildwerken“ treten: Ulrich Pfisterer: Afrika – oder: Was ist los mit der Kunstgeschichte?, in: *blog.arthistoricum.net*, 5.2.2018, <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2018/02/05/afrika-oder-was-ist-los-mit-der-kunstgeschichte> [Abruf: 4.4.2020].

⁸⁹ Vgl. hierzu auch die jüngste Publikation von Ariella Aïsha Azoulay, die sich auf die Verstrickungen von Museen, moderner Kunst, Kolonialismus und Gewalt im Herstellungsprozess von Privilegien, Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten konzentriert: Azoulay 2019 (wie Anm. 48).

gen exemplarisch Christian Kravagna⁹⁰ und Ruth Sonderegger⁹¹, belegen, dass die mit dekolonialisierenden Perspektiven auf- und angegriffenen Themen nicht von nur historischem Interesse sind, sondern bis in die Konstruktion der Disziplin, ihrer Begriffe, Geschichten und Systematisierungen (post-)fundamental aktiv sind. Ungeduld in dem Prozess der Selbstbeobachtung des Betriebs und Unmut über eine Wiederholung von Falschem und Ungerechtem zeigt sich, wenn zum Beispiel Michael Fehr eine „zweite Kolonialisierung“ befürchtet: Alsbald im Namen der Wissenschaften oder durch den „asymmetrisch-starren, zyklologisch-zentralperspektivistisch organisierten Blick“ von Museen, Fotografien, Ausstellungsweisen und medialen Vermittlungsangeboten wie Audio-Guides „die Beute“ in Objektsammlungen transformiert würde, würden die gewaltsamen Anordnungen nicht thematisiert, Konnotationen nicht reduziert und Betrachter nicht zum Beobachter.⁹² Diese Perspektive macht deutlich, dass und wie über die Jahrhunderte entwickelte und institutionalisierte Ausschlusspolitiken wirksam sind.

Offensichtlich tragen die Begriffs-, Wahrheits- und Machtgeschichten des Fachs selbst toxische Verbindungen in sich, wenn sich auf Kategorien bezogen wird, die zugleich Grundlagen des Ausschlusses sind. Diese Überlegung führt mich zu der These, dass hier fundamental Privilegien, Auslassungen und Verbote stattfinden, die darüber hinaus die „Analyse eines vielfältigen und beweglichen Feldes von Kräfteverhältnissen“⁹³ und dessen „vorwiegend strategische Funktion“⁹⁴ erschweren. Die Spielregeln werden wie das Ausgeschlossene auf Abstand gehalten – und hier meine ich zwei mögliche Lesweisen: die Spielregeln und das Ausgeschlossene wie auch die Spielregeln als das Ausgeschlossene –, da genau diese Konstellation einerseits Ermöglichungsbedingungen für die Kunstgeschichte darstellen, andererseits Instrumente für deren Performierung bereit halten. Hier fallen, und das nicht ohne Folgen für die Disziplin, Ursache und Effekt in eins, so dass in diesem Kurzschluss das durch Wissensproduktion, Machtzirkulation und Stereotypisierung entstandene Wahrheitsregime wirkmächtig sein kann. Der hergestellte und iterierte Abstand wird zu einem fehlenden Abstand – genau dieses, meines Erachtens spezifische Paradoxon ist hinsichtlich der konstitutiven Operationen des ästhetischen Regimes fortgesetzt zu untersuchen.

⁹⁰ Vgl. Christian Kravagna: *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017. Vgl. auch Christian Kravagnas beinahe gleichlautender Vortrag *Transmoderne: Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts*, am 2.3.2016, im Rahmen der Ringvorlesung *Global Art History*, an der Katholischen Privatuniversität Linz, https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/transmoderne_eine_postkoloniale_kunstgeschichte_des_kontakts?nav_id=6129 [Abruf: 4.4.2020].

⁹¹ Ich verweise auf Ruth Sondereggers Aufsatz *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt* in dem vorliegenden Sammelband. Diesen Forschungsergebnissen ging u. a. 2012 die Tagung *Universalisms in Conflict: Post-colonial Challenges in Art History and Philosophy* an der Akademie der Bildenden Künste Wien voraus, die Sonderegger gemeinsam mit Kravagna veranstaltete. Konzepttext und Programm sind online hier zu finden: <http://chikaokeke-agulu.blogspot.com/2012/03/universalisms-in-conflict-post-colonial.html> [Abruf: 4.4.2020]: „Alternative Modelle, basierend auf Fallstudien spezifischer Konstellationen in transkulturellen Kontaktzonen, sind im Stande, tiefere Einsichten in die interkontinentalen, künstlerischen und diskursiven Beziehungen unter kolonialen und postkolonialen Bedingungen zu ermöglichen.“

⁹² Vgl. Fehr 2017 (wie Anm. 72), S. 18f.

⁹³ Foucault 1977 (wie Anm. 49), S. 124.

⁹⁴ Foucault 1978 (wie Anm. 2), S. 120.

Um in eurozentrische Kunstgeschichtsnarrative zu intervenieren und hegemoniale, kulturerobernde, bildprogrammierende Strukturen und Strategien offenzulegen, reichen Kolonialisierungs- und Globalisierungskritiken allerdings nicht aus – und damit komme ich zu der dritten epistemologischen Operation, zu der Institutionskritik.

Denn es wäre fortgesetzt danach zu fragen, von wem und wozu die Geschichte/n erzählt und gebraucht wurden/werden, welche Auslassungen wie und zu welchem Zweck eingerichtet, praktiziert und verteidigt wurden/werden, welche Ansprüche unsagbar und unsichtbar gehalten wurden/werden, welche Abwehrstrategien für Fundamentalkritiken und zwar nicht nur an der Disziplin Kunstgeschichte zum Einsatz gebracht wurden/werden.⁹⁵ Diese Prozesse wären, so schlage ich vor, an zum Teil zu aktualisierenden Verfahren der Institutionskritik zu orientieren, wie sie in künstlerischen Praktiken, also in Untersuchungsgegenständen der Kunstgeschichte spätestens seit den 1960er Jahren stattfinden und, so möchte ich zur Diskussion stellen, vorerst zur Norm künstlerischer, vielleicht auch wissenschaftlicher Produktionen erklärt werden könnten. Würde die Frage lauten, „welche Bedingungen für eine Mobilisierung auf der Grundlage der vorhandenen Diskurs- und Machtkonfiguration hervorgebracht werden“⁹⁶, so lautete meine Antwort, Institutionskritik im Allgemeinen und Theorie- und Ideologiekritik im Besonderen zu praktizieren. Als das Ergebnis einer umfassenden, theorie-archäologischen Untersuchung möchte ich die Institutionskritik als eine zunächst künstlerische, aber für das vorliegenden Interesse produktive Wissenschaftspraxis vorschlagen, sie dabei aber in Differenz zur instituierenden Genrefizierung der *Institutional Critique* setzen, demnach also die Praxis aus der Gattung lösen.

Die *Institutional Critique* schlage ich als eine kunstkritische, später sogar kunstkritizistische und zwar erfolgreiche Zu- und Überschreibung institutionskritisch operierender Kunstpraktiken vor und zwar in Anwendung von Instrumentarien des ästhetischen Regimes, wobei die eigenen Prämissen und Verstricktheiten der Kunstkritik beziehungsweise des Kunstkritizismus' im Prozess der Genrefizierung verborgen wurden. Unter anderem durch den Einsatz einer undurchsichtigen Kompliziertheit, einer Hermetik der Sprache, einer hermeneutischen Letztbegründung, einer verqueren und sich selbst-historisierenden Chronologisierung, gestützt von einer Kombination aus journalistischen Rhetoriken, publizistischen Publikations- und Distributionstrukturen sowie durch Institutionierung einer vereindeutigten, konsistenten Gesamtposition wurde mit der Gattung der *Institutional Critique* eine modernistische Ideologie angewendet, die die dekonstruktive (Macht- und Gegenmacht-) Lektüre kontraproduktiv störte – und es bis heute schwer macht, den unterscheidenden Beobachter*innen auf die Spur zu kommen. Damit sind die mittels einer Kombination aus Kunstproduktion, Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte operierenden Prozeduren selbst ein Untersuchungsgegenstand für eine dekonstruktive und institutionskritische Lektüre.

⁹⁵ Vgl. hierzu auch Azoulay 2019 (wie Anm. 48); vgl. auch das Interview mit Azoulay, in: *Hyperallergic*, 11.3.2020, https://hyperallergic.com/547296/connecting-museums-modern-art-colonialism-and-violence/?utm_source=twitter&utm_campaign=sf&utm_medium=social [Abruf: 4.4.2020].

⁹⁶ Butler 1993 (wie Anm. 51), S. 45.

An dieser Stelle nur das Folgende: Die *Institutional Critique*, und damit meine ich nicht die künstlerischen institutionskritischen Praktiken, verdeutlicht auffallend genau, wie sich das Befreiungs- und Emanzipationsnarrativ von Kritik seit den 1980er Jahren zu einem Unterdrückungs- und Krisennarrativ Anfang der 2000er Jahre wandelte und Kritik fortan im Kunstbetrieb als Kapitalismuskollaborateur kontaminiert war⁹⁷. Dieser Wechsel war meiner Einschätzung nach wesentlich von den akademisch weithin anerkannten, soziologischen Untersuchungen von Luc Boltanski und Ève Chiapello von 1999 (in deutscher Übersetzung 2003) zu den Assimilierungskräften des Kapitalismus' hinsichtlich der ihn kritisierenden Gegenentwürfe geleitet.⁹⁸ Der Kapitalismus, so die grundlegende These, sei „auf seine Gegner angewiesen, auf diejenigen, die er gegen sich aufbringt und die sich ihm widersetzen, um die fehlende moralische Stütze zu finden und Gerechtigkeitsstrukturen in sich aufzunehmen, deren Relevanz er nicht einmal erkennen würde“⁹⁹. Diese tektonische Verschiebung korreliert außerdem mit den gesellschaftlichen Schließungs- und Illiberalisierungsprozessen ab Ende der 1990er Jahre, in denen die Governancestructuren von Institutionen enger und restriktiver wurden und sich die Verhandelbarkeiten des Politischen reduzierten.

Boltanski/Chiapello behaupteten eine regelrecht monströse In-Eins-Setzung von künstlerischer Arbeit und neuem Kapitalismus der Mobilität, Spontanität und Kreativität und setzten damit innerhalb kürzester Zeit einen maximaler Einbruch des Wertes Kritik der Kunst in Gang. Hierin verstrickt scheint sich auch die Theorie der *Institutional Critique* aufzuhalten. Darüber hinaus, so lautet mein Einwand, der auch die hier vorgeschlagene Differenz begründet, bezieht sich der eingesetzte Kritik-Begriff der *Institutional Critique* auf eine reflexiv-ästhetische Praxis, deren transformatives Potential lediglich herausgestellt wird und dabei das Kritisierte wie auch den Kritisierenden legitimiert und nobilitiert¹⁰⁰, noch dazu *nicht* „das Urteil aussetzt“ und das eigene kriteriologische System im Blick behält¹⁰¹. Die Beurteilungs- und Verbesserungsprozeduren der *Institutional Critique* führten meiner Einschätzung nach nicht nur zu einer Bemächtigung, sondern zu einer Aufkündigung der Sorgfaltspflicht im Umgang mit dem Untersuchungsgegenstand¹⁰²: Die bis dato „genialen Außenseiter oder nonkonformistischen Bohemiens“ seien nun „unter den neuen Bedingungen [...] zu Akteuren und Funktionsträgern neuer Märkte und Techno-

⁹⁷ Vgl. u. a. Benjamin H. D. Buchloh: Critical Reflections, in: *Artforum International*, Bd. 35, Januar 1997, H. 5, S. 68–69, hier S. 102. Vgl. Alice Creischer und Andreas Siekmann: Reformmodelle (1997), in: Christian Kravagna (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 166–173, hier S. 167. Vgl. Helmut Draxler: *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007, S. 10. Vgl. Martin Saar: Einführung, in: *Wo stehst du Kollege? (Texte zur Kunst)*, Bd. 21, März 2011, H. 81, S. 51–52, hier S. 52.

⁹⁸ Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006.

⁹⁹ Ebd., S. 68.

¹⁰⁰ Vgl. auch Armen Avanesian: *Überschrift. Ethik des Wissens. Poetik der Existenz*, Berlin 2015, S. 33.

¹⁰¹ Vgl. Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: *transversal* 05.2001, <https://transversal.at/transversal/0806/butler/de> [Abruf: 4.4.2020].

¹⁰² Dieser Umgang führte u. a. dazu, dass institutionskritische Künstler*innen nach Eigenaussagen erwogen, ihre Arbeit in andere Tätigkeitsbereiche zu verlagern oder den Kunstbetrieb zu verlassen. Vgl. Yilmaz Dziewior: Interview mit Andrea Fraser, in: *Andrea Fraser. Works. 1984 to 2003*, hg. v. Yilmaz Dziewior, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg, Hamburg, Köln 2003, S. 78–90, hier S. 86.

logien [...] geworden, vielleicht sogar zu deren gefügigsten Subjekten, [...] paradigmatische Verkörperungen der neuen Ökonomien“¹⁰³.

Der eingesetzte Kritik-Begriff der künstlerischen Institutionskritik hingegen entfaltet meiner Einschätzung nach ein bislang theoretisch noch unberücksichtigtes und zwar poetisches Potential, indem eine durchlaufende und durchquerende Entunterwerfung gegenüber Regierenden, Gesetzen und autoritären Wahrheiten¹⁰⁴ praktiziert wird und dies bei gleichzeitiger Kenntnis und Anerkennung dessen, welche Unterwerfungen und Verstricktheiten wie und wozu stattfinden. In Fortsetzung der Macht-, Wissens- und Wahrheitsanalysen von Foucault nimmt die Institutionskritik – und erneut, hiermit meine ich die künstlerisch operativen, institutionskritischen Praxen, Praktiken und Poietiken seit den späten 1960er und frühen 1970er Jahren mit vereinzelt Vorläufer*innen, die mit einer entsprechenden Wissenschaftspraxis kombiniert werden könnten – das Dispositiv in die Zange. Hierbei handelt es sich mit Foucault um ein „heterogenes Ensemble“, das „Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, moralische oder philosophische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst“¹⁰⁵. Grundlegend für diese Konzeption von Institutionskritik ist, *Kunst* dispositiv zu konzipieren, die damit weit mehr fasst, als nur ein Ausstellungs-, Verkaufs-, Inventarisierungs- und Restaurierungs-Objekt, also weit mehr als nur ein *dead end*, die sich stattdessen in Praktiken, Praxen und Poietiken, in Kunstbegriffen, Leitmedien, Methoden, Curricula, Erzählordnungen, Ausstellungen, Urteilsweisen, Rechtsprechungen, Kapitalisierungen und den hieran angeschlossenen Institutionen performiert.

Andrea Fraser, die selbst mit künstlerischen und theoretischen Positionen sowohl an der Institutionskritik als auch an der *Institutional Critique* teilhat, bietet 2005 mit Referenz auf Pierre Bourdieus soziologische Feldstudien die Lesweise an, dass es sich bei der Institutionskritik um eine „Methodologie kritisch-reflexiver Ortsspezifität“ handele: kritisch wegen des ausgewiesenen Ziels, den Ort zu verändern, statt ihn zu bekräftigen; reflexiv wegen des Einschlusses unserer Beziehungen zu den Orten in die Verhältnisse des Ortes; ortsspezifisch wegen des Interesses der Institutionskritik an Formen von Herrschaft im direkten Betätigungsfeld.¹⁰⁶ Vielleicht in Anwendung der methodologischen Formulierung Frasers liefert Armen Avanesian in seinem Text *Überschrift* eine institutionskritische Regimeuntersuchung, mit der er den Wissenschaftsbetrieb, Universitäten, Kunstakademien, Forschungen, Kunsttheorien und Kunstzeitschriften in eine/r Wissensordnung eingeführt und dabei bezeichnenderweise ebenfalls zu einer Diskussion des Kritik-Begriffs¹⁰⁷ gelangt. „So schließt sich der ästhetisch-nominalistische Zirkel, der kurz gefasst lautet: Wertvolle zeitgenössische Kunst ist, was erfolgreich (von den Organen der kritischen Kunstwissenschaft

¹⁰³ Martin Saar 2011 (wie Anm. 97), S. 52.

¹⁰⁴ Vgl. Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12ff.

¹⁰⁵ Foucault 1978 (wie Anm. 2), S. 119f.

¹⁰⁶ Vgl. Andrea Fraser: Was ist Institutionskritik?, in: *Institutionskritik (Texte zur Kunst)*, Bd. 15, Sept. 2005, H. 59, S. 86–89, hier S. 88.

¹⁰⁷ Vgl. Avanesian 2015 (wie Anm. 100), S. 24ff.

und der Kunstkritik) zu Kunst erklärt wird¹⁰⁸, um dann die offensive, spekulative und in seinem Fall akzelerationistisch ausgerichtete Frage zu formulieren: „Lässt sich dieser Zirkel des ästhetischen Regimes, der kritische Nominalismus der Ästhetik, überschreiten?“¹⁰⁹ Diese Frage soll im Folgenden weiter eingekreist werden.

„Draw a distinction. Watch its form. Work its unrest. Know your ignorance.“¹¹⁰

(3) Methodologisches: Form

An die in (2) ebenso kontingent setzenden wie wissensgenerierenden Lektüren schließt sich inhaltlich, konzeptionell wie wissenschaftshistorisch die Notwendigkeit einer Re-Lektüre und zwar die der Form an, so dass These (3) lautet, dass mit den epistemologischen Überlegungen auch methodologische Perspektivierungen in Gang gesetzt sind.

Alle in (2) genannten Beobachtungen kulminieren in einem Konzept von Form, das kontextuell, prozessual, dynamisch, beweglich, performativ, poetisch, beobachtungsvoll, komplex, generativ, systemisch, mehrwertig, multiperspektivisch, paradox, oszillierend, unabschließbar, erkundend zu denken ist. In dieser Form ist das Ausgeschlossene und / oder auch „Verdrängte“¹¹¹ als ebenso konstitutiv vorausgesetzt und damit als ein Zusammenhang (zum Markierten und Bestimmten) aufgestellt, der sich per definitionem selbst beinhaltet. Diese Formkriterien führen zu einem bereits notierten Formkonzept und zwar zum mathematischen Formkalkül George Spencer-Browns, der 1969, also zu etwa gleicher Zeit wie der Beginn dekonstruktivistischer Lektüren und in deren gleicher methodischer Ausrichtung auf die Differenz auf der Wissenschaftsbildfläche erschien.¹¹² Statt eine Form dualistisch oder additiv zu denken, statt mit einem Gegenbegriff oder einem Ausschluss zu operieren, um das Ausgeschlossene zu vergessen, zu ignorieren, zu unterminieren oder zu desavouieren¹¹³, wird Form hier konstitutiv über die Differenz von zwei Seiten, die zugleich verbunden und getrennt sind, als ein unauflösbarer Zusammenhang konzipiert. Form tritt hier *aus* und *als* Unterscheidung auf – mit der maßgeblichen Folge, beobachten zu können, welche Unterscheidungen getroffen werden, wie sie getroffen werden, worauf die Unterscheidungen beruhen, was mit und in ihnen ein- und gleichermaßen ausgeschlossen wird, wie die Ein- und wie die Ausschlüsse gehandhabt werden, um dann das Eingeschlossene um das Ausgeschlossene ergänzen und die untrennbaren wechsel-

¹⁰⁸ Ebd., S. 118.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Dirk Baecker: George Spencer Brown wird 90, 2.4.2013, <https://catjects.wordpress.com/2013/04/02/george-spencer-brown-wird-90> [Abruf: 4.4.2020].

¹¹¹ Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege*, Berlin 2017, S. 77.

¹¹² Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form, Gesetze der Form*, Lübeck 1997.

¹¹³ Exemplarisch nenne ich pejorative Bezeichnungen wie Dienstleistungskunst, Verwaltungskunst, Statistikkunst oder Mitmachkunst, mit denen markiert und festgelegt wird, „was Bedeutung hat oder nicht, was im Intelligiblen eingeschlossen ist und was nicht“. Butler 1993 (wie Anm. 51), S. 53. Hiermit wird geklärt, was (in) dem ästhetischen Regime anerkannt ist und was nicht und mit argumentativem, methodischem, institutionellem oder medialem Einsatz auf Abstand gehalten wird. Zu externen und internen Prozeduren der Ausschließung, mit dem Ziel, die Produktion des Diskurses zugleich zu kontrollieren, selektieren, organisieren und kanalisieren, vgl. Foucault 1991 (wie Anm. 55), S. 11ff.

seitigen und unentwirrbaren Bedingtheiten von Zusammenhängen, etwa wer, wann, warum und wo, welchen und wessen Interessen (etwa beim Ausschluss von etwas) wozu nachgeht, bezeichnen und beobachten zu können. Hierfür bietet Spencer-Browns Formkalkül einen mehrprozessualen, operativen Verlauf des Kalkulierens, eine mathematische Notation mehrerer Schritte, bestehend aus Konstruktionen und Vereinbarungen, die sich als Modellierungstechnik, Denkwerkzeug, Generator und Vehikel eignet und damit als Injunktion, Operation und Praxis wirksam wird beziehungsweise werden kann. Hier operiert eine beobachterabhängige Kalkulation von Form als eine Beobachtung-in-Kontexten.

Die Voraussetzungen des Kalküls sind in der Anwendung wie auch im Ergebnis des Kalküls aufgehoben: Ein operativer Kalkül bringt mittels Einzeloperationen eine operative Form hervor. Zwei Axiome geben hierin vor, mit Unterscheidungen umzugehen und die bereits getroffene Unterscheidung entweder zu wiederholen und damit zu kondensieren und zu bestätigen („Axiom 1. Das Gesetz des Nennens“) oder sie zu wechseln, aufzuheben und zu kompensieren („Axiom 2. Das Gesetz des Kreuzens“) und damit Möglichkeiten für neue, noch nicht getroffene Unterscheidungen zu öffnen. Während die Wiederholung einer Unterscheidung deren Wert nicht verändert, hebt ein Kreuzen den Wert auf. Der so konzipierte und konzipierende Formbegriff wird nicht dualistisch als Gegen- oder Einheitsbegriff gedacht, sondern als ein Prozess unendlicher Unterscheidungsoperationen, die je nach Beobachter*in und Beobachtetem erweitern, ergänzen, entfalten, verdichten, vereinfachen oder korrigieren (können) und inmitten derer sich unverzichtbar die Beobachter*innen aufhalten. Form ist damit nicht nur nicht beobachtungslos, kontextlos, konstant, stabil, fixiert, fest oder beendet, sondern untrennbar mit den in die Form verwickelten Beobachter*innen konzipiert.

Dieser Formkalkül ist, so meine These, in der Lage, die Kunsttheorie auf eine differenzielle, verhältnisorientierte und ökologische Form umzustellen und damit methodologisch inhaltliche Dimensionen aufzufalten. So können die bisher unberücksichtigten poetischen, das heißt, die hervorbringenden, konturierenden, kenntlich machenden Dimensionen künstlerischer Praktiken und Praxen thematisiert und die disziplinierenden Markierungen des Regimes selbst in den Blick genommen werden.¹¹⁴ Damit wären in der Folge den eigenen Voraussetzungen, Motiven und Absichten weiter auf die Spur zu kommen, kanonisierte Begriffe (wie beispielsweise Form, Kunst, Funktion, Freiheit, Realität) zu entnaturalisieren und als Schauplatz politischer Diskussionen zu kennzeichnen.

Als erste Untersuchungsergebnisse der Anwendung des Formkalküls („Draw a distinction. Watch its form. Work its unrest. Know your ignorance.“¹¹⁵) kann ich folgende erste, miteinander verhakte Regimeoperationen benennen: erstens einen von Ästhetik und Kunstgeschichte (auch diese Beziehung wäre in Folgeuntersuchungen weiter zu prüfen) singular eingesetzt, substantiell auf sein Wesen ausgerichteten, universalen, normativ eingesetzten, quasi vorgängig existierenden und daher naturalisierten Begriff von Kunst, der sich bei genauer Untersuchung als ein spielerisches, aber zweckfreies Experimentieren, als ein ethisch-politisches Erbauendes, als ein unendlich Aufgeschobenes, als ein für

¹¹⁴ Vgl. hierzu Kleine-Benne 2017 (wie Anm. 27).

¹¹⁵ Baecker 2013 (wie Anm. 110).

die Zukunft Versprochenes und zwingend unvollendet Uneingelöstes¹¹⁶ ausweist. Zweitens kann die Existenz einer im deutschsprachigen Diskurs hegemonialen Kunsttheorie registriert werden, die sich auf die ästhetische Dimension von Kunst, speziell auf deren Repräsentations- und Erfahrungslogik konzentriert (hat). Drittens kann die Hegemonie einer Autonomie-Ästhetik festgestellt werden, die mit den entsprechenden epistemischen Perspektivierungen ein Erbe an Begriffen, Prämissen und Theorien vital hält und Spezifika im deutschsprachigen Rezeptionsraum wie etwa die Rezeptionsästhetik erklären lässt. Und viertens kann die Hegemonie sogenannter *dead ends* zur Kenntnis genommen werden, und zwar in Form des finalen ausstellbaren, handelbaren, verkaufbaren, inventarisierbaren und archivierbaren Endprodukts, hieran angeschlossen die kontemplativen Rezipient*innen und autonomen Künstler sowie die zugehörigen Ästhetiken, Medien, Methoden, Systematisierungen und Institutionen.

Diese vier, miteinander verbundenen und einander bestätigenden Regimeoperationen – der substantielle Kunst-Begriff, die Repräsentations- und Erfahrungslogik, die Autonomie-Ästhetik und das Konzept der *dead ends* – stehen in unauflösbar kausalen Wechselwirkungen mit den Praktiken von Produktion, Rezeption, Distribution und Legitimation von Kunst, mit den wirksamen und legitimierenden Genres, Ideologien, Medien, Begriffe, Methoden, Architekturen, Dogmen, Theorien und Institutionen, mit einem ökonomisch ausgerichteten Produktkapitalismus und seiner dazugehörigen Begehrens- und Wettbewerbsproduktion, mit den kategorischen Ausblendungen medialer, realpolitischer und wirtschaftlicher Ereignisse wie auch mit der Komplexitätsreduktion disziplinärer, methodischer und epistemologischer Ökologien. Dieser Komplex verdichtet sich mit weiteren, zu erforschenden Operationen zu einem real existierenden Dispositiv, das als ästhetisches Regime hegemonial wirkt, indem es „mit aller diskursiven oder symbolischen Macht Realität“¹¹⁷ produziert und zwar mittels eines konstitutiven Ausschlusses von Kontexten, Funktionen, Komplexitäten und Konsequenzen. Mit der Anwendung des Formkalküls wird aber auch ersichtlich, dass Realität als ein Verfahren des Konsistenz- und Evidenzversprechens nachzuzeichnen ist, das sich aus Einzeloperationen der Konstruktion, der Etablierung und Konsolidierung, des Auf-Abstand-Haltens und des Auslöschens zusammensetzt, das aber über die zielgerichtete Frage nach den eingebauten Privilegien zu vibrieren und damit politisch zu werden beginnt: „Dem Diskurs die Machtfrage zu stellen, heißt also im Grunde genommen: wem nützt du?“¹¹⁸ Die Kunstgeschichte als eine Diskursbändigungs- und Diskursdurchsetzungsdisziplin des ästhetischen Regimes zu deuten und sie als Effekt und Urheberin wirksamer Ausschlussprinzipien gleichermaßen zu begreifen, ist damit ein erster dekonstruktiver und institutionskritischer Schritt.¹¹⁹ Ein nächster ist demnach, die immer wieder repetierte Anti- oder Apolitisierung des Fachs, und zwar indem dessen institutionalisierte Irrelevanz, ein Desinteresse an politischen Ereignissen oder ein Neutralisierungsbegehren von Konflikten behauptet wird, auf die diskursiven Interessen zu prüfen.

¹¹⁶ Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2007, S. 33.

¹¹⁷ Avanesian 2015 (wie Anm. 100), S. 118.

¹¹⁸ Foucault 1978 (wie Anm. 2), S. 29.

¹¹⁹ Vgl. Birte Kleine-Benne: *Dispositivieren. Eine Annäherung*, 2020, in dem vorliegenden Sammelband.

„Dekonstruieren meint“, so wäre noch einmal zu betonen, „nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen und – vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt – einen Begriff wie [...] für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren“¹²⁰. Und so ist Avanesians Frage, ob sich der Zirkel des ästhetischen Regimes überschreiten ließe¹²¹, *nicht* mit Aussichtslosigkeit zu begegnen – auch nicht angesichts seiner Skepsis gegenüber Kritik als das „unangreifbarste aller Legitimationsverfahren“¹²². Schon gar nicht, wenn mit dem Spekulativen interveniert wird: In der Kombination von künstlerischen und zwar poetischen Positionen, wie sie eingangs vorgestellt wurden, gemeinsam mit epistemologischen und methodologischen Ansätzen sehe ich Möglichkeiten, den Zirkel des hegemonialen ästhetischen Regimes zu beunruhigen und anders zu schlagen.

„Solange wir keine andere (kontingente) Zukunft entwerfen, stehen wir nostalgisch vor einer falschen Vergangenheit.“¹²³

(4) Perspektivisches: Spekulation, Poiesis und Komplexität

These (2), die dekonstruktive, dekolonialisierende und institutionskritische Mobilisierungen thematisiert und These (3), die ein neumodelliertes Formkonzept, nun inklusive Ökologien, Dynamiken und Paradoxien mit Konsequenzen für die Untersuchungsgegenstände, die Zugriffsinstrumentarien und deren Anwender*innen vorschlägt, sind veränderte Bedingungen für veränderte Episteme. Weitere Bedingungen, aber auch Effekte folgen mit der These (4): Mit der Spekulation (in Form einer künstlerisch*epistemischen Spekulation), der Poiesis (in Form einer poetischen Kunsttheorie) und dem Einsatz von Komplexität (für eine gesteigerte Tiefenschärfe) eröffnen sich nächste Möglichkeiten, in geschlossene Sinnkohärenzen des ästhetischen Regimes zu intervenieren. Denn, so wäre mit Dirk Baecker zu fragen, warum sollte man* sich nicht „darum bemühen, die Grundlagen so umzustellen, dass man verstehen und erklären kann, dass und wie etwas funktioniert“¹²⁴?

„Es geht darum, Alternativen zu einem seit mehr als 200 Jahren ungebrochen und notwendig korrelationistischen Ästhetischen Regiment zu finden.“¹²⁵ Für seine 2014 veröffentlichten Endzeituntersuchungen des ästhetischen Regimes mobilisiert Avanesian die Theorie des Spekulativen Realismus¹²⁶, genauer die Spekulation als Intervention und

¹²⁰ Butler 1993 (wie Anm. 51), S. 48.

¹²¹ Vgl. Avanesian 2015 (wie Anm. 100), S. 118.

¹²² Ebd., S. 33.

¹²³ Armen Avanesian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, in: *Spekulation (Texte zur Kunst)*, Bd. 24, 2014, H. 93, S. 53–66, hier S. 61.

¹²⁴ Dirk Baecker: Komplexitätsforschung III. Der imaginäre Zustand, in: *Hypothesen*, 18.6.2017, <https://kure.hypothesen.org/274> [Abruf: 4.4.2020].

¹²⁵ Siehe die Webseite des Forschungsprojekts Spekulative Poetik: <http://spekulative-poetik.de>, Programmatik des Projekts [Abruf: 4.4.2020].

¹²⁶ Vgl. Armen Avanesian (Hg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*, Berlin 2013.

Katalysator, um abduktiv über die Ästhetik und ihre Kantische Epistemologie hinauszukommen.¹²⁷ Diese würde uns nämlich, so Avanesian, den Raum unserer Erfahrung auf das zu denken Mögliche und damit die Bedingungen der Möglichkeit unseres Denkens beschränken, und zwar indem das Feld qua einer Korrelation von Subjekt und Objekt markiert sei. Die korrelationistische Ästhetik (das spezifizierende Adjektiv hat Avanesian der spekulativen Philosophie Quentin Meillassoux' entnommen) und in der Folge (insbesondere im deutschsprachigen akademischen Zusammenhang) die Ausrichtung auf die Kategorie der ästhetischen Erfahrung, also einer vom Erfahrungsbegriff ausgehenden Perspektive, sei zügig (akzelerationistisch) mit einer poetischen Alternative zu überschreiten. Avanesian geht es um „das Machen von etwas, indem die Grenze vom Nichtsein zu Sein überschritten wird“, das „sich nicht in sich selbst [erschöpft]“ und „das reine Denken [überschreitet]“¹²⁸. Dieses Anliegen sieht er mit Schlegel, Hölderlin und den methodologisch experimentierenden und spekulativ überwindenden, literatur- und kunsttheoretischen Studien Walter Benjamins geradewegs in der Poetik aufgehoben, die sich nicht mehr nur mit Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen, mit subjektivistisch oder anthropozentrisch bedingtem Wissen begnüge: „Eine poetische Methode, die sich über das ästhetische Regime hinwegsetzt, operiert mit der Zukunft, welche die zirkulären (Meta-)Reflexionsschleifen ästhetischer *criticality* beziehungsweise die seit Kants kritischer Ästhetik propagierte reflektierende (oder induktive) Urteilskraft durchbricht. Ein entsprechend abduktives Vorgehen mittels Hypothesen oder Begriffen, von denen im Moment des Schließens nicht zu entscheiden ist, ob ihnen tatsächlich Gegenstände entsprechen, kann auch als methodischer Imperativ gelten.“¹²⁹ Poetik als Methode wäre, so Avanesian, gemeinsam mit dem transformativen Potential der Spekulation und dem emanzipatorischen Potential des Akzelerationismus¹³⁰ – in Kombination eine Spekulative Poetik – in der Lage, die mit der Ästhetik praktizierte „Trennung von (Künstler- oder Wissenschaftler-)Subjekt auf der einen und (Kunst- und Erkenntnis-)Objekt auf der anderen Seite“¹³¹ sowie den Dualismus von Sinnlichkeit und Denken zu überwinden, der seit der Erfindung der Ästhetik vorherrsche¹³². „[S]tatt sich vorrangig um ‚Intentionen‘ zu kümmern oder Einzelwerken ‚gerecht‘ werden“¹³³ zu wollen, komme hier das „spekulative Potential des untersuchten Materials zur Geltung“¹³⁴.

¹²⁷ Zum Thema Spekulation verweise ich auf die ausgewählten Publikationen: Levi Bryant, Graham Harman und Nick Srnicek (Hg.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne 2011. Donna Haraway: *SF. Speculative Fabulation and String Figures*, Ostfildern 2011. *Spekulation (Texte zur Kunst)*, Bd. 24, 2014, H. 93. *Speculation (PARSE Journal)*, Herbst 2017, H. 7, <https://parsejournal.com/article/introduction-to-speculation> [Abruf: 4.4.2020]. Hito Steyerl: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkrieges*, Zürich 2018. *Whatever Speculation (MaHKÜscript)*, Bd. 3, 2019, H. 1.

¹²⁸ Avanesian 2014 (wie Anm. 123), S. 59.

¹²⁹ Ebd., S. 61.

¹³⁰ Zum Akzelerationismus als einer Beschleunigungsphilosophie verweise ich auf die ausgewählten Publikationen: Armen Avanesian (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin 2013. Armen Avanesian und Robin Mackay (Hg.): *#Akzeleration#2*, Berlin 2014. Armen Avanesian und Robin Mackay (Hg.): *#Accelerate# The Accelerationist Reader*, Berlin 2014. David Joselit: *Nach Kunst*, Köln 2016.

¹³¹ Avanesian 2014 (wie Anm. 123), S. 63.

¹³² Vgl. wie Anm. 125.

¹³³ Avanesian 2014 (wie Anm. 123), S. 63.

¹³⁴ Ebd.

Für die vorliegende Forschung bedeutet dies nur noch einmal, über die „Einzelwerke“ und die „Intentionen“ der Kunstproduzent*innen hinaus die dispositiven Ordnungen in den Blick zu nehmen, dafür ihre Einzelbestandteile zu prüfen, ihre Wechselbeziehungen und Verhältnisse zu erforschen, tradierte Begriffe (wie etwa „Einzelwerke“ und „Intentionen“) zu durchlöchern, sie damit für veränderte Wiederverwendungen zu öffnen und Folgewirkungen der Dispositivformen aufzuzeigen – und dabei das untersuchte Material und die formatierenden Untersuchungen in ihren Operationen aufzufalten. Nach den vorangehenden Ausführungen zum Formkalkül wäre daran zu erinnern, den in die operative Form verwickelten Beobachtenden einzukalkulieren, ihn dabei aber nicht korrelationistisch dem Material gegenüber zu platzieren, sondern in die operative Form verstrickt zu begreifen. Damit wäre ein verändertes, ein dispositives Verständnis für das, was Regimeoperationen als *Kunst* markieren, mit Bedeutung belegen, etablieren und institutionalisieren, in Gang gesetzt. Hinzu käme, weitere Begriffe und ihre Funktionen zu diskutieren; hierzu zählen Zeit, Funktion, Wirklichkeit und Gattungen. Mit Hilfe der Konzepte von Pre- und Reenactments¹³⁵, der Vergegenwärtigung von Vergangenem durch Wieder-Holung einerseits und der gegenwärtigen Verhandlung des Zukünftigen im Kontext der Vergangenheit andererseits, ließen sich diese Begriffe anhand des untersuchten Materials und der eingesetzten Untersuchungsoperationen aufstören und auf epistemische Gewinne prüfen.

Bei allem wäre, so Avanesian, ein methodologisches Experimentieren auszuprobieren, ein Loslösen von ästhetischen Diktionen und Kausalerklärungen sowie eine „Ausweitung unserer Vermögen a posteriori“¹³⁶. Daher fällt es Avanesian im Sinne der Spekulation – im Gegensatz zu mir – womöglich weniger schwer, in der Überschrift seines Textes das „spekulative Ende des ästhetischen Regimes“ zu deklarieren; denn, so Avanesian, die Zeichen hierfür würden sich mehren¹³⁷. Obwohl ich mit ihm übereinstimme und mit den Beispielen in (1) entsprechende Belege vorweisen kann, die mich wesentlich zu dem Titel und den Hauptthesen meines Textes geführt haben, fällt mir – und auch das wäre als eine Operation des ästhetischen Regimes, nämlich als Operation der Rückweisung von Wiederöffnungen, Anfechtungen, Unvorhersagbarkeiten oder auch Umdeutungen zu berücksichtigen – eine deklarative Geste in diesem Umfang schwer. Spätestens hier ist anzumerken, dass die Spekulation selbst im ästhetischen Regime pejorativ markiert ist und sich mit dem offenbar bevorzugten Einsatz von Intelligibilität und Materialität verhakt, hier also Konflikte zu dem und inmitten des ästhetischen Regimes entstehen.

„Solange wir keine andere (kontingente) Zukunft entwerfen, stehen wir nostalgisch vor einer falschen Vergangenheit“¹³⁸, streut Avanesian das Potential der Spekulation, das auch mit dem vorliegenden Text in Gang gesetzt werden soll. Während Avanesian sich in seinen (sprach-, literatur- und erzähl-)theoretischen Forschungen auf eine spekulative Sprach- und Schreibpoetik konzentriert und darüber hinaus an einer akzelerationistischen

¹³⁵ Zu dem Thema allgemein vgl. Adam Czirak u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2019.

¹³⁶ Avanesian 2014 (wie Anm. 123), S. 61.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 53.

¹³⁸ Ebd., S. 61.

Theoriebildung interessiert ist¹³⁹, möchte ich mit den in (1) vorgestellten künstlerischen Beispiele eine künstlerische Spekulation und mit den in (2) und (3) vorgestellten theoretischen Mobilisierungsmöglichkeiten eine kunsttheoretische Spekulation herausstellen, die ich in ihrer Zusammenführung als eine künstlerisch*epistemische Spekulation bezeichne, in der sich die tradierte Differenz zwischen künstlerischer und epistemischer Produktion aufhebt. Spekulation weist sich hier als eine methodische Ressource aus, die scheinbar Notwendiges in Kontingentes zu überführen in der Lage ist (hier übrigens finden die in vielen Belangen etwa der Ontologie und der Metaphysik unversöhnlichen Thesen von Spekulativem Realismus und post-/strukturalistischem Denken zusammen). Und auch Avanesians Konzept der Spekulativen Poetik als ein Verfahren der Poiesis möchte ich angesichts der in (1) vorgestellten künstlerischen Beispiele ergänzen und zwar um die Poiesis selbst, so dass nun – als Alternative zur Ästhetik – die Poiesis gewichtet und eine poetische Kunsttheorie verfasst werden kann:

Poiesis sei, folge ich Giorgio Agambens spekulativem Text von 1970 (1994 in englischer und 2012 in deutscher Übersetzung des italienischen Originals publiziert), durch die Jahrhunderte der Sinnbildungen verloren gegangen: In der griechischen Antike wäre noch zwischen Poiesis und Praxis unterschieden worden, „*poiein*, ‚to produce‘ in the sense of bringing into being“ auf der einen Seite, „*prattein*, ‚to do‘ in the sense of acting“ auf der anderen (parallel mit dem Kapitalismus stieg mit der Arbeit eine dritte Größe zum wichtigsten Wert auf). Mit Aristoteles formuliert, handelt es sich bei der Poiesis um den Vorgang des Hervorbringens¹⁴⁰, wobei dieser die Poiesis neben der Praxis und der Theorie, wenn auch nicht als ebenbürtige, dann doch alle als kognitive Zugänge zur Welt als „Denkverfahren“¹⁴¹ kategorisiert. Während die Poiesis, so Agamben, in die Anwesenheit und Gegenwärtigkeit überführe („to bring something into presence“¹⁴²), würde die Praxis den Akt fokussieren, in dem eine Idee und ein Wille ihren Ausdruck fänden. Genau vor diesem Hintergrund nun hätte historisch die Ästhetik und zwar als Modus der Praxis entstehen können und mit ihr die Kunst als Ausdruck von Idee, Willen und Kreativität eines Künstlers. Hier konnte die Differenz von Poiesis und Praxis verloren gehen oder die Poiesis unter die Praxis als die dominierende Variante des Tuns subsumiert werden. Und das, wie Agamben feststellt, obwohl „[t]he Genus of Poiesis Is Different from that of Praxis“¹⁴³. „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.“¹⁴⁴ Die Metaphysik des Willens habe unsere gesamte Konzeption von Kunst durchdrungen; ihre Gründungsprinzipien, nach denen Kunst die Expression des kreativen Willen eines Künstlers sei, wären selbst

¹³⁹ Vgl. Avanesian 2013 (wie Anm. 130) und Avanesian und Mackay 2014 (wie Anm. 130).

¹⁴⁰ Ich beziehe mich hier auf Aristoteles Ausführungen zur Poiesis in seiner *Metaphysik* und der *Nikomachischen Ethik*. Vgl. Aristoteles: *Bücher I(A)–VI(E)* (*Aristoteles’ Metaphysik*, Bd. 1), hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1989. Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 1992.

¹⁴¹ Aristoteles 1989 (wie Anm. 140), S. 251.

¹⁴² Giorgio Agamben: *The Man Without Content*, Stanford 1999, S. 45.

¹⁴³ Ebd., S. 45.

¹⁴⁴ Ebd., S. 44.

von strengen Kritiker*innen der Ästhetik nicht in Frage gestellt worden. Damit beschreibt Agamben, wie die ästhetische Tradition nicht nur auf einem Ausschluss des Poietischen aufsetzt, sondern das Poietische selbst verwirft. Die Ästhetik hat sich auf der zunehmenden Praxis-Dominanz sowohl selbst ge- und begründet, als auch fortgesetzt (her)ausgebildet.

Folge ich Agamben, wäre also an den (korrelativen) Aspekten Werk(-objekt) und Künstler(-subjekt) und in der Folge an den zugehörigen Methoden, Medien und Institutionen anzusetzen, um die Konfigurationen des ästhetischen Regimes in Bewegung zu versetzen. Der mittlerweile kanonische, aber noch ungenügend auf die praxeologischen Dimensionen untersuchte Einsatz des Terminus 'Praxis für zeitgenössische Kunstproduktionen wäre vor diesem Hintergrund ungeahnt als eine nur weitere Konsolidierung des Regimes zu deuten. Stattdessen wäre der Terminus Poiesis zu stärken, der, wie die in (1) vorgestellten künstlerischen Beispiele belegen, auf die Dimension des Aktualisierens, Vergegenwärtigens, Anwesenheit-Verschaffens und In-Präsenz-Bringens abstellt – inklusive einer immanenten Wahrheitsproduktion: „the original pro-ductive status of the work of art as foundation of the space of truth.“¹⁴⁵ Ein Wiedererinnern, Wiedereinführen und Wiederverwenden des Begriffs der Poiesis wäre daher eine weitere Möglichkeiten, in das ästhetische Regime zu intervenieren¹⁴⁶, dessen Gründungsbedingungen zu thematisieren, die Ziel- und Zweckgerichtetheiten, in denen sich Praxis und Poiesis (zugunsten der Praxis) unterscheiden können sollen, zu prüfen, Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken, aber auch Forschungsästhetiken genauer zu untersuchen und die bis heute folgenschwere, historische Verschaltung von Praxis, Ästhetik und Kunst aufzulockern. Das ästhetische Regime beginnt also, so kann mit Agamben behauptet werden, mit und in dem Moment, in dem Kunst nicht mehr Poiesis (Hervorbringen) ist beziehungsweise nun Praxis (Handeln) war und damit selbst zum Endziel und Selbstzweck einer „Metaphysik des Willens“¹⁴⁷, also der willentlichen Hervorbringung einer Wirkung avancierte. Die Interpretation der Praxis als Wille durchzöge dabei, so Agamben, die gesamte Geschichte des abendländischen Denkens.¹⁴⁸

Agamben bietet aber noch einen weiteren aufschlussreichen Ansatz: Der Eintritt in die Dimension der Ästhetik beziehungsweise der Austritt aus der Dimension der Poiesis erfolg(t)e mit und durch die Anwesenheit der Kriterien Erfahrung, Ende und Begrenzung („Consequently, it necessarily has both its end and its limit outside itself“¹⁴⁹). Mit diesen Kriterien wird deutlich, was ich mit dem Konzept der *dead ends* als einer konstitutiven Operation des ästhetischen Regimes meine und die sich organisatorisch ausformuliert in der Gestalt eines finalen ausstellbaren, handelbaren, verkaufbaren, inventarisierbaren, archivierbaren Endprodukts, in der Person des autonomen, genialen und originalen Künstlers, im Zusammenspiel mit dem kontemplativen, selbstvergessenen und distanzierten Rezipienten. Zu diesem *dead-end*-Konzept gehören entsprechende Institutionen wie Museen

¹⁴⁵ Ebd., S. 44.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu meine Untersuchungen: Birte Kleine-Benne: Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, in: *Kunsttexte, Sektion Gegenwart*, 16.12.2019, H. 4, <https://doi.org/10.18452/20948.2> [Abruf: 4.4.2020].

¹⁴⁷ Giorgio Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012, S. 97.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 102.

¹⁴⁹ Vgl. Agamben 1999 (wie Anm. 142), S. 45.

und Sammlungen, Medien wie Malerei, Fotografie und Buch, bestimmte Methoden wie der Formalismus und der Biografismus, aber auch das Urheberrecht, das das Verhältnis des (einen) Urhebers zu seinem (originalen) Werk regelt. Mit dem *dead-end*-Konzept wird auch die strukturelle Kopplung zwischen Ästhetik und Produktkapitalismus deutlich, so dass vor diesem Hintergrund auch das historische Entstehen und Aufleben der Ästhetik (und mit ihr die großen Meister und die großen Meisterwerke) und im Gegenzug dazu das Verschwinden der *Poiesis* verständlich wird. Und selbst die Kunstgeschichte, die mit ihren Medien und Erzählordnungen wie Gattungen, Epochen, Stilen und Zäsuren *dead ends* produziert, ist hiernach in die Operativität des ästhetischen Regimes einordbar. *Dead end* bedeutet, dass eine Auseinandersetzung mit der Umwelt, demnach eine Ökologisierung der Verhältnisse nicht stattfindet; *dead end* bedeutet auch, dass durch den konstitutiven und prinzipiellen Ausschluss von Kontexten, Konsequenzen und Komplexitäten beträchtliche ökologische Schäden entstanden sind und noch immer entstehen.

„[L]iterature at large“¹⁵⁰, fordert Avanesian, statt nur einzelne Autoren und einzelne Werke, wie das ästhetische Regime insinuiert, zu beobachten – dieses Anliegen Avanesians ist nach meiner Einschätzung weniger ein vermessenes Komplettierungsverlangen, als vielmehr ein methodisch potentialisierender und entfaltender Komplexierungsanspruch. Hiermit meine ich zunächst einmal ganz unaufgeregt und sachlich, Einzelelemente um eine weitere Anzahl zu ergänzen, die ihrerseits miteinander in verschiedenartigen Beziehungen zueinander stehen und dabei zeitlichen Veränderungen und damit Dynamiken ausgesetzt sind. Ich verweise hier auf die systemischen Komplexitätsdefinitionen von Niklas Luhmann und Dirk Baecker; Luhmann, der zusätzlich auf die „immanenten Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente“ hinweist, die dazu führen, dass „nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann“¹⁵¹; Baecker, der die zeitlichen Schwankungen von Zahl und Verschiedenartigkeit von Elementen und Beziehungen konkludiert¹⁵². Komplexität, die zwingend von Kompliziertheit zu unterscheiden ist, denn auch hierbei handelt es sich um ein diskursives, äusserst erfolgreiches Abwehrverfahren, erfasst also „die Dynamik sich ändernder, sich aufeinander beziehender, sich korrigierender, verstärkender und modifizierender Wechselwirkungen zwischen einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente“¹⁵³, ohne sich über die Ursachen und Wirkungen zweifelsfrei sicher sein zu können. An die Stelle von Objektivierung, Fixierung, Berechenbarkeit und strenger Kausalität treten in Folge von Interaktion und Intervention Paradoxien, Ambivalenzen, Ambiguitäten, Oszillationen und Unbestimmtheiten – und eine „dramatische Steigerung der Tiefenschärfe“¹⁵⁴.

Für den vorliegenden Untersuchungsrahmen sollen insbesondere die epistemologischen Ressourcen von Komplexität¹⁵⁵ herausgestellt werden, die geschlossene und identi-

¹⁵⁰ Wie Anm. 125.

¹⁵¹ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 46.

¹⁵² Dirk Baecker: *Postheroisches Management*, Berlin 1994, S. 113f.

¹⁵³ Dirk Baecker: Komplexitätsforschung II: Design Research, in: *Hypothesen*, 15.6.2017, <https://kure.hypothesen.org/261> [Abruf: 4.4.2020].

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Zum Thema Komplexität verweise ich auf die begleitende Webseite meiner Vorlesung *Eine Kunstgeschichte der Komplexität*, im Sommersemester 2012, am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-

fizierbare Kohärenzen zu durchkreuzen in der Lage sind.¹⁵⁶ Wolfgang Kemp kritisiert, dass Komplexität in der Kunstgeschichte immer nur reduziert und als ein methodisches Problem begriffen wurde und macht mit diesem Vorwurf auf die institutionellen Widerstände gegenüber einer Komplexitätsforschung aufmerksam. Diese Grundeinstellung sei der „Geburtsfehler“ der Kunstgeschichte, der annehmen lässt, dass die „gängige Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in Forschung und Praxis das Einzelwerk“ sei, die allerdings nicht als ein historisches (institutionelles, methodisches, mediales) Produkt, sondern als gegeben gelte.¹⁵⁷ Dieser „künstlerische‘ Charakter ihres Gegenstands“ sei der Kunstgeschichte „als schlechtes Gewissen gegenwärtig“¹⁵⁸ und übertreibe daher mit ihren kontextualisierenden Verflechtungen des Einzelwerks – wobei Kemp mit dem „künstlerische[n]‘ Charakter“ vielleicht eher den poetischen, also den aktualisierenden Ressourcencharakter epistemischer Produktionen oder aber den künstlichen, also den in Komplexitätsprozessen von Interaktionen und Interventionen hergestellten „Charakter“ meint, und im Übrigen damit verdeutlicht, dass die Kunstgeschichte immer schon medial beziehungsweise technologisch und damit ökologisch verfasst ist. Kemp spricht sich dafür aus, „gegen die Internalisten und Identitätstheoretiker die Wahrheit der Zusammenhänge zu stärken“¹⁵⁹, und zwar „mit Hilfe neuer, zum Teil noch zu entwickelnder Frageansätze, welche die Postulate der Einfachheit und Isolierung überwinden und sich an der Vorstellung struktureller wie dynamischer Komplexität orientieren“¹⁶⁰.

Mit dieser Forderung macht sich Kemp für einen „originären Kontext“¹⁶¹ stark, mit dem „das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in ihr Recht gesetzt werden“ soll, begrenzt also seine Kontextüberlegungen als Komplexitätssteigerung auf einen physischen Kontext und nennt „historische, soziale, psychologische, literarische und kulturgeschichtliche Verflechtungen“ einen „Kontextualismus“¹⁶². Der Kontextualismus könne die schmale Basis, das Einzelwerk, nicht tragen, so Kemp weiter, und nimmt damit

Maximilians Universität München und die hier notierten Literaturhinweise: <https://bkb.eyes2k.net/VILMU2012.html> [Abruf: 4.4.2020]. Außerdem auf Warren Weavers Unterscheidung von „Problems of Simplicity“, „Problems of Disorganized Complexity“ und „Problems of Organized Complexity“ in *Science and Complexity* von 1948, <http://people.physics.anu.edu.au/~tas110/Teaching/Lectures/L1/Material/WEAVER1947.pdf> [Abruf: 4.4.2020] und William Ross Ashbys Kritik an bisherigen Untersuchungsmethoden für einfache statt für komplexe und dynamische Systeme in *An Introduction to Cybernetics* von 1956, <http://pespmc1.vub.ac.be/books/IntroCyb.pdf> [Abruf: 4.4.2020]. Vgl. auch Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977. Klaus Mainzer: *Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft*, Berlin u. a. 1999. *Der gerissene Faden (Kunstforum International)*, Bd. 155, Juni / Juli 2001. Jean Clam: *Was heißt, sich an Differenz statt an Identität orientieren? Zur De-ontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaft*, Konstanz 2002.

156 Erste Untersuchungen zum Thema vgl. Birte Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität, in: *Maschine-Werden (engagée. politisch-philosophische Einmischungen)*, 2017, H. 5, Wien, S. 67–73, <https://engagee.blog/2017/10/13/when-operations-become-form/> [Abruf: 4.4.2020].

157 Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 68), S. 89.

158 Ebd.

159 Ebd., S. 92.

160 Ebd., S. 89.

161 Ebd.

162 Ebd.

eine quantitative Begrenzung und gleichzeitig eine Hierarchisierung von Kontexten vor. Bei dieser Entscheidung Kemps (von 1991) kann somit von einer topologischen Komplexitätsreduktion (auf einen physischen Kontext) zu Lasten einer methodischen Komplexitätssteigerung einer institutionell, medial und methodisch qua „Geburt“ entkontextualisierten Kunst- oder Bildgeschichte die Rede sein. Kemp's Einschätzung, dass sich stattdessen in der Kunstgeschichte ein „Kontextualismus“ in Form von „historischen, sozialen, psychologischen, literarischen und kulturgeschichtlichen Verflechtungen“¹⁶³ durchgesetzt habe, so die Lage 1991, kann mit einem Blick auf die Entwicklungen der Kunstwissenschaften nicht bestätigt werden – es sei denn, Kemp würde hiermit eine lediglich *behauptete* Komplexitätssteigerung meinen. Augenscheinlich wurde der Kontext nicht auf eine Untersuchung des nur physischen reduziert, sondern waren auch mal mehr und mal weniger geschlechtliche, politische und ökonomische Kontextfaktoren, also umfangreichere Ökologisierungprozesse von Interesse, die historisch und methodisch durchaus als ein Entfaltungsbegehren, also als ein Umwandlungsversuch in Reflexions- und Handlungschancen verstanden werden kann. Allerdings fehl(t)en diesen Versuchen der Komplexitätssteigerung, so auch meine Einschätzung, letztlich (und hier argumentiere ich mit dem Formkalkül Spencer-Browns) oft die rekursiven, selbstreferenziellen, wiedereinführenden Operationen; es wurde eher gezählt als operiert.

In dieser Hinsicht hält übrigens Erwin Panofskys zwischen 1930 und 1955, in Nachfolge Aby Warburgs entwickeltes und theoretisch fundiertes Drei-Stufen-Modell der Ikonologie den Komplexitätsanforderungen eher stand: Wenngleich es sich „nur“ um ein Deutungsmodell von Kunstwerken handelt, kann dieses in einer Schritt für Schritt komplexer werdenden, operierenden Methodik (von der vorikonografischen Beschreibung über die ikonografische Analyse zur ikonologischen Interpretation) als eine erste Variante der Operationalisierbarkeit des ästhetischen Regimes und dessen verfahrens-methodischen Komplexierungen und zwar unabhängig von ihren importierten Vorannahmen und Vorurteilen gelten, die zu einer Deutungslehre für komplexe Bildprogramme institutionalisiert wurde. Mit Panofsky und früheren Positionen, die Schmidt-Linsenhoffs für ihr „hohes Reflexionsniveau für die Problematik der Kanonbildung und Kunstbegriffe“ lobt¹⁶⁴, komme ich daher zu der Frage, ob und welche ideenhistorischen Vorläufer*innen, Methoden und Theorien auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren.

„Als erste Definition der Kritik schlage ich also die allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.“¹⁶⁵

(5) Kunsthistoriologisches und Narratologisches¹⁶⁶

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Schmidt-Linsenhoff 2011 (wie Anm. 76), S. 351.

¹⁶⁵ Foucault 1991 (wie Anm. 55), S. 12.

¹⁶⁶ Das Kapitel (5), für das ideentheoretische Positionen in der Kunstgeschichte gesucht und gefunden wurden, wird zunächst zurückgestellt, um den spekulativen Anteil des Textes stärker zu gewichten und den Text endgültig als ein Arbeitspapier auszuweisen. Damit bleibt die Kunsthistoriologie und mit ihr

„[...] they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.“¹⁶⁷

(6) Ökologisches und Praxeologisches

Eine Ökologisierung der Verhältnisse lässt gewahr werden, dass bereits die Entscheidung, diese zu thematisieren, ein hinlängliches Indiz dafür ist, dass hier grundlegende Prämissen- und damit Ordnungsveränderungen vorgenommen wurden – die im Übrigen auch dazu führen, die vorliegenden Ausführungen zu einem Ende des ästhetischen Regimes *nicht* in Jacques Rancières lineares und historisches Entwicklungsmodell der „Identifizierung, dessen, was wir *Kunst* nennen“¹⁶⁸, einordnen zu können, obwohl Rancières Formulierung des ästhetischen Regimes hier prominent verwendet wird¹⁶⁹. These (6) lautet daher, dass eine Ökologisierung nicht nur von einer Verhältnis- zu einer Substanzorientierung umstellt, sondern dass auch veränderte Sinn(v)erarbeitungen, Theorien, Institutionen, Probleme und Ideologien diagnostiziert werden können, die sich von dem ästhetischen Regime unterscheiden.

Rancière verfasst eine Herstellungs-, Wahrnehmungs-, Denk- und Identifizierungsaufteilung des Sinnlichen und macht mit dem ethischen Regime, dem poetischen (oder auch repräsentativen) Regime und dem ästhetischen Regime der Künste drei unterschiedliche Regimes zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichen Dispositiven, Regeln und Auffassungen aus, die in Abhängigkeit von historischen Erfahrungs- und Verständlichkeitsmöglichkeiten stehen.¹⁷⁰ Nach Rancière ist „Ästhetik‘ [...] nicht der Name einer Disziplin. Es ist der Name eines spezifischen Regimes der Identifizierung von Kunst.“¹⁷¹ Es lockt, mit der perspektivischen Weitung und Schärfung durch die Spekulation, die Poiesis und die Komplexität ein nächstes, ein viertes Regime an- beziehungsweise nachzuordnen und damit eine konsistente, kohärente, streng kausale und lineare Geschichte von einem Vorher und einem Nachher zu erzählen. Allerdings bräuchte diese Geschichte erstens das Modell Rancières inhaltlich zum kollabieren, da er die Poiesis bereits im zweiten, dem poetischen Regime eingefasst sieht, das Rancière zufolge bis in das 18. Jahrhundert wirkte. Zweitens wäre damit weder eine Dekonstruktion noch eine Ökologisierung der drei Regimes und des theoretischen Modells Rancières sowie dessen Prämissen berücksichtigt. Und drittens würde das chronologisch erzählte, evolutionäre, lineare Entwicklungsmodell von Dominanten und Dominierungen weder Asynchronien und Nichtlinearitäten noch eine ökologische Grundfiguration berücksichtigen und damit den präfigurierenden Kontext, zu dem ich im Folgenden ausführen werde, nicht einkalkulieren. Die Theoriepositionen würden demnach nicht im Medium ihres Kontextes betrachtet; sie im Medium ihres Kon-

narratologische Dimensionen des hier spekulierten Endes des ästhetischen Regimes ein Desiderat für künftige Forschungen.

¹⁶⁷ Marshall McLuhan und Quentin Fiore: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967, S. 26.

¹⁶⁸ Rancière 2006 (wie Anm. 3), S. 36.

¹⁶⁹ Vgl. Rancière 2006 (wie Anm. 3) und ders. 2008 (wie Anm. 4).

¹⁷⁰ Vgl. Rancière 2006 (wie Anm. 3), S. 35ff; vgl. ders. 2008 (wie Anm. 8), S. 37ff.

¹⁷¹ Rancière 2007 (wie Anm. 116), S. 18.

textes zu betrachten, verunmöglicht, das theoretische Konzept der drei Regimes der Künste von Rancière weiterzuschreiben.

Folge ich Kemps, sich an dynamischen Relationsüberlegungen zwischen heterogenen Ordnungen, an Strukturkopplungen und -determiniertheiten zwischen System und Umwelt (beziehungsweise zwischen Text / Werk und Kontext) orientierter Setzung („wie der Text immer im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext immer auch im Text wieder“¹⁷²), kann die ideentheoretische Ausrichtung der hier vorgetragenen Theoriepositionen nicht mehr mit und durch Isolierung, Vereinfachung, funktionale Differenzierung, Hierarchie, Gleichgewicht, Gewissheit, Arretierung, Disziplin, Robustheit, Stabilität, Gesamtsinn und Teleologie kon-/textualisiert werden. Folge ich neben anderen Dirk Baecker, der in seinen kulturtheoretischen Untersuchungen mit Spencer-Browns Formkalkül das mit dem Bestimmten immer mitlaufende Unbestimmte in Rechnung stellt, ist anzunehmen, dass hier und hiermit eine Umstellung von Struktur und Kultur zu beobachten ist. Baecker erklärt Struktur- und Kulturumstellungen mit der Einführung eines neuen dominierenden Verbreitungsmediums, aktuell mit der Einführung des Computers¹⁷³, der die Gesellschaft mit neuen und überschüssigen Möglichkeiten der Kommunikation ausstatte, „für deren selektive Handhabung die bisherige Struktur und Kultur einer Gesellschaft nicht ausreichen“, daher eine Umstellung erfolgen müsse, um entweder das neue Medium nicht auf eine periphere Verwendungsform zu beschränken¹⁷⁴ oder aber um, mit Luhmann argumentiert, die Einführung des neuen Mediums und den hierdurch produzierten Sinnüberschuss zu bewältigen¹⁷⁵. Dabei – und hier existieren einige grundlegende, sich fortschreibende Missverständnisse – werden die vorherigen Leitmedien nicht abgelöst, vielmehr handelt es sich um unterschiedliche, sich einander überlagernde Typen von Informationsverarbeitungen, die, ein Blick in den Alltag genügt, zu Kulturkämpfen führen (können).

Mit der anschließenden Ergänzung, dass eventuell die Fotografie, der Film, das Telefon oder auch das Fernsehen eine dem Computer vergleichbare Bedeutung besäßen, verweist Baecker auf weitere Autoren dieser mediengenealogischen Debatte¹⁷⁶ (wie Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Wolfgang Coy und Manuel Castells und deren jeweilige Benennungen des jetzigen Zeitalters) und verschiebt sein Interesse in das kulturtheoretische Feld, wenn er die gegenwärtige Gesellschaft im Rückgriff auf Peter F. Drucker die „nächste Gesellschaft“ nennt. Bei diese Bezeichnung handelt es sich nicht um eine prokrastinierende Verlegenheitsbezeichnung, vielmehr fuße die aktuelle Gesellschaft auf der Orientierungsfigur des Nächsten, sie besitze das Vermögen, „einen jeweils nächsten Schritt zu finden und von dort aus einen flüchtigen Blick zu wagen auf die Verhältnisse, die man dort vorfindet“¹⁷⁷. Nicht mehr Status und Hierarchie, Zustände und Funktionen würden ordnen, zudem

¹⁷² Kemp 1991 (wie Anm. 68), S. 98.

¹⁷³ Vgl. Dirk Baecker: *4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Berlin 2018.

¹⁷⁴ Vgl. Dirk Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2007, S. 7.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁷⁶ Baecker skizziert hier eine Mediengenealogie in vier Epochen (Stammesgesellschaft, antike Hochkultur, moderne Gesellschaft, nächste Gesellschaft) mit vier Leitmedien (Sprache, Schrift, Buchdruck, Computer), vgl. ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 8.

sei die Temporalordnung dieser Gesellschaft durch die Ereignishaftigkeit aller sich in einem prinzipiell unsicheren Gelände stattfindenden *Prozesse* gekennzeichnet.¹⁷⁸ Sie wäre demnach, wie die ökologische Ordnung, nach der nun die Nachbarschaftsverhältnisse in den Blick genommen werden, bereits Indiz für eine verändert organisierte Gesellschaft, inklusive ihrer differentiellen Struktur- und Kulturformen: Denn unter den veränderten Bedingungen, auf die die Gesellschaft zu reagieren hat, wird diese „sich in allen ihren Formen der Verarbeitung von Sinn, in ihren Institutionen, ihren Theorien, ihren Ideologien und ihren Probleme von der modernen Gesellschaft unterscheiden“¹⁷⁹ – eine These, die durch die aktuellen Veränderungen in allen Gesellschaftssystemen, in Politik, Wirtschaft, Recht, Arbeit, Bildung, Kriegsführung, Wissenschaft und Medizin bestätigt wird¹⁸⁰. Dabei vermittelt auch die aktuelle Exponentialität von Daten, Krisen, Intransparenzen, Hilflosigkeiten, Profiten oder Kriegen, alles in Höchstgeschwindigkeit rasend getaktet, eine Ahnung, dass laufend neu aktualisiert wird beziehungsweise fortwährend und latent noch nicht aktualisierte Möglichkeiten mitschwingen und moderne Phänomene wie die Vernunft, das Selbst, das Individuum, Autonomie, Intention und Kritik unter den aktuell nächsten Bedingungen digitaler Steuerungs-, Überwachungs- und Kontrolltechniken, von Referentialitäten, Rekursivitäten und Algorithmizitäten be- und überarbeitet werden.¹⁸¹ Wir er-/leben aktuell „den Übergang von einer schriftlichen zu einer cyberoralen und von einer organischen zu einer digitalen Gesellschaft, aber auch von einer industriellen zu einer immateriellen Ökonomie, von einer Form der disziplinarischen und architektonischen Kontrolle zu mikroprothetischen und medial-kybernetischen Kontrollformen“.¹⁸² Damit ergeben sich veränderte Umwelten und mit ihnen veränderte Bedingungen und Hypothesen, die es wiederum erlauben, Reformatierungen künstlerischer und epistemischer Produktionen und wiederum deren Differenzierungs- oder Entdifferenzierungsprozesse zu beobachten. In Rückbezug auf die in Kapitel (1) vorgestellten künstlerischen Beispiele sollen daher abschließend gegenwärtig zu beobachtende Formänderungen in den Bereichen Herstellung, Präsentation, Problematisierung, Ideologisierung, Theoretisierung, Historisierung und Institutionalisierung dessen, was als Kunst bezeichnet wird, spekulativ spezifiziert werden¹⁸³:

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁷⁹ Ebd., S. 8.

¹⁸⁰ Vgl. Birte Kleine-Benne: „We'll need to rethink a few things...“ Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en, in: *Kritische Kunstgeschichte und digitaler Wandel (kritische berichte)*, Bd. 48, 2020, H.1, S. 27–38, hier S. 27–28.

¹⁸¹ Vgl. Anna-Verena Nosthoff und Felix Maschewski: *Die Gesellschaft der Wearables. Digitale Verführung und soziale Kontrolle*, Berlin 2019.

¹⁸² Paul B. Preciado: *Vom Virus lernen*, 2020, <https://www.hebbel-am-ufer.de/hau3000/vom-virus-lernen> [Abruf: 5.10.2020]. Vgl. auch: ders. Learning from the Virus, in: *Artforum*, Bd. 58, Mai / Juni 2020, H. 9, <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823> [Abruf: 5.10.2020].

¹⁸³ Ich verweise hier auf meine Gespräche im Rahmen meiner Gesprächsreihe *Für eine Kunst der nächsten Gesellschaft*, 2012, mit Mischa Kuball, Susanne Jaschko, Erwin Liedke aka erwin.GeheimRat, Iris Dressler, Armin Medosch und Yvonne Spielmann, eine Veranstaltung des Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie eine Kooperation der Klasse Medienkunst, Akademie der Bildenden Künste München und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München, <https://artnextsociety.net> [Abruf: 4.4.2020].

Künstlerische Praktiken, Praxen und Poietiken der nächsten Gesellschaften heben Komplexitäten nicht in Verfahren von Kontingenzbewältigungen auf, sondern sie erhalten, durchlaufen, ja provozieren sie. Bei ihnen kann es sich um Grundlagenforschungen handeln, die Bedingungen verhandeln, Einstellungen ändern und Beziehungsgefüge ausleuchten. Statt spezialisierter Erschließungen nehmen sie generalisierte Vertiefungen vor, sind in Zwischenbereichen unterwegs, nachbarschaftlich / kontextuell / ökologisch ausgerichtet und finden in offenen Prozessen statt. Künstlerische Praktiken, Praxen und Poietiken der nächsten Gesellschaften können, müssen aber nicht über eine Re-/Präsentationsoberfläche verfügen, sie halten sich primär in operativen Zusammenhängen auf. Für sie können immer Displays der Ausstellbarkeit, auch durch die Übersetzungsleistungen beteiligter Akteur*innen gefunden werden, die im besten Fall die Prinzipien ihrer operativen Form berücksichtigen, auf Diskontinuitäten, Unübersichtlichkeiten, Zufälligkeiten und Flüchtigkeiten achten und nicht verschwenden. Vorerst werden Künstler*innen, so die vorübergehende Problemlage, in dem ästhetischen Regime, das mittels Objekten, Ausstell- und Verkaufbarkeiten funktioniert, Derivate ihrer Untersuchungen und Prozesse produzieren (müssen). Vorübergehend werden sie sich mit der Schwierigkeit auseinandersetzen (müssen), dass mit steigender Komplexität der Herstellungs- und Rezeptionsprozesse die Wahrscheinlichkeit der Umsetzbarkeit abnimmt, da keine Produktionsbudgets und keine Ansprechpersonen, das heißt keine Anschlüsse im ästhetischen Regime existieren und künstlerische Praktiken, Praxen und Poietiken damit auch stagnieren oder stoppen (können) – solange, bis neue Anerkennungs- und Legitimierungsprozesse in Gang gesetzt und beispielsweise Förderungen (auch unter den einzelnen Künsten) paritätisch aufgestellt sind. Die Ideologien der künstlerischen Praktiken, Praxen und Poietiken der nächsten Gesellschaften lagern vorerst in den ungenügend reflektierten Begriffen und Konzepten von Virtualität, Interaktivität, Partizipativität, Prozessualität und Immateriabilität – und hierbei handelt es sich um einen vorläufigen Befund, denn der technologische Paradigmenwechsel wird inklusive seiner politischen, sozialen, rechtlichen, wirtschaftlichen, militärischen und religiösen, aber auch inklusive der hier wirksamen epistemischen, narrativen und ideologischen Interessen, unter Beteiligung technischer und technologischer Expertisen weiter erforscht. Die Kunsttheorien nivellieren Unterschiede nicht, sie lassen ein gleichwertiges Nebeneinander zu und zwar aus dem Wissen um das Verschiedene, sie finden, benennen, ergründen und belassen Unterschiede und Widersprüche. Die Kunstgeschichten interessieren sich nicht für ein lineares, historisches Kontinuum, für Wahrgenommenes und Wahrzunehmendes, Visuelles und Verbildlichtes, ob als Methode oder Forschungsgegenstand; und wenn doch, dann thematisieren sie den Vorgang des Historisierens, stellen diesen in eine ökologische Korrelation oder Kausalität mit ihren Untersuchungsgegenständen oder nehmen Neubewertungen historischer Wissens Erzählungen vor, die vernachlässigt oder stigmatisiert wurden. Die Bildwissenschaften haben ihre Differenz gefunden und laufen keine Gefahr der Wiederholung einer historiographisch ausgerichteten Kunstgeschichte im Feld des Bildes. Im Forschungsinteresse der Kunstwissenschaften stehen Operativitäten in ihrem jeweiligen Medium, ohne sich auf algorithmische, numerische oder digitale Modelle zu limitieren; zumal die Differenz zwischen analogen und digitalen Formaten nivelliert und die durch das Digitale geöffnete Doppelstruktur von Oberfläche und Maschinenraum interes-

sant wird. Für die künstlerischen Praktiken und Praxen finden praxeologische Forschungen statt, für die künstlerischen Poetiken werden poetische Kunsttheorien entwickelt. Hierfür gilt es, inter- und transdisziplinär ausgerichtete Theoriebündnisse einzugehen, um beispielsweise mehr- oder multidimensionale, komplexe Zeitmodelle und Topographien zu entwickeln. Darüber hinaus werden hierin Fehlbarkeiten, Zweifel, Erstaunen und Unsicherheiten, nun nicht um Ambivalenzen und Paradoxien bereinigt, thematisierbar und thematisiert. Auch die Institutionen absorbieren Unberechenbares nicht mehr, sie sind zivilgesellschaftliche Räume der Performativitäten, die Komplexitäten zulassen, „die Widersprüchlichkeiten und Widerständigkeiten, Zweifel und Diss(id)enz möglich machen und möglich halten“¹⁸⁴. Hier ist es möglich, gleichzeitig etwas zu riskieren, zu verantworten, zu schützen sowie angreifbar und verletzlich zu halten.

2018/2020

¹⁸⁴ Kleine-Benne 2020 (wie Anm. 180), S. 35.

Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein

Für die Entwicklung der modernen Kunst sowie für ihre Deutung und Bedeutung ist *Autonomie* der entscheidende Faktor. Was ursprünglich als „Autonomie der Kunst“ bezeichnet worden ist, meinte ihre auf die Französische Revolution zurückgehende Befreiung von klerikaler und feudalistischer Fremdbestimmung. Die ökonomische, rechtliche und ideologische Unabhängigkeit von den kirchlichen und höfischen Auftraggebern, die den Beginn der modernen Kunstentwicklung markiert, ist dann später als „Freiheit der Kunst“ in den bürgerlichen Verfassungen fixiert und verallgemeinert worden: Fortan sollte die Kunst vor allen äußeren Eingriffen und gegen jegliche Instrumentalisierbarkeit geschützt sein. Durch diese zunächst bloß *formelle* Freiheit war die Autonomie der Kunst zwar abstrakt ermöglicht, aber noch längst nicht in substantieller Weise eingelöst worden. Denn Freiheit als Recht zur Abwehr oder als Zustand der blossen Abwesenheit von Fremdbestimmung kann nie mehr als nur eine notwendige Voraussetzung für die Selbstbestimmung der Kunst sein. Erst wenn die konkreten künstlerischen Entscheidungen sich auch tatsächlich selbstbestimmt treffen lassen und getroffen werden, vermag sich jene theoretisch mögliche Freiheit auch praktisch als *ästhetische Autonomie* verwirklichen. Sie erfüllt sich eben nicht schon in der Freiheit von Bestimmungen, sondern erst in deren selbstbestimmter Setzung.

I. KRISE

a) Kunstentwicklung

Die Autonomie des Ästhetischen ist zuerst durch Immanuel Kant als eine neben dem Erkenntnismäßig-Wahren, dem Moralisch-Guten und dem Sinnlich-Angenehmen ganz eigene und gleichwertige Erfahrungsweise des Menschen theoretisch begründet und primär am *Naturschönen* demonstriert worden.¹ Praktisch haben dann wenig später die Romantiker zu entdecken begonnen, dass auch in der *Kunst* ein absoluter Ausdruck des Ästhetischen möglich ist. Kunst hat nun nicht länger etwa als Altarbild oder Herrscherportrait einen darüber hinausgehenden Gebrauchswert oder Zweckbezug, sondern ist seitdem ganz und gar darauf angewiesen, allein ihr eigene ästhetische Qualitäten zu erfinden und zu behaupten. Diese unterscheiden sich nicht zuletzt aufgrund der jahrhundertelangen Tradition rituell, ornamental oder repräsentativ genutzter Kunstgegenstände erheblich von dem, was allgemein für Kunst und für schön gehalten wird. Insofern muß

¹ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974.

die moderne Kunst sich permanent von den an sie gerichteten gesellschaftlichen Erwartungen, Interessen oder Ansprüchen distanzieren und ihre ästhetische Autonomie dagegen durchsetzen.

Welche der gesellschaftlich verbreiteten Kunst- und Weltanschauungen jeweils von der Kunst problematisiert und zum Anlass ihres Unabhängigkeitsstrebens gemacht worden sind, hat sich in den vergangenen zweihundert Jahren ständig verändert und die Geschichte der Kunst wesentlich bestimmt. Trotz mancher Vorgriffe und Rückbezüge, Widersprüchlichkeiten und Überschneidungen lassen sich in der Moderne drei Phasen sich steigernder ästhetischer Autonomie grundsätzlich unterscheiden: Was die *Inhalte*, die *Formen* und die *Konzeptionen* von Kunst betrifft, ist eine stete Reduzierung äußerer Einflüsse und eine Potenzierung kunstimmanenter Erwägungen bei den konkreten künstlerischen Entscheidungen deutlich erkennbar. Während die Kunst der *klassischen Moderne* den Autonomisierungsprozeß vor allem in inhaltlicher und formaler Hinsicht etwa durch Abstraktion von der äußeren Erscheinungswelt vorantreibt und sich von jeglichen Fremdreferenzen zu befreien sucht, entwickelt sich die *Avantgardekunst* bereits zunehmend selbstreferentiell. Insbesondere ihr Verhältnis zu dem, was sie von ihrer eigenen Tradition für bereits gesellschaftlich akzeptiert und konventionell hält, gewinnt an Wichtigkeit. Dabei richtet sich das Autonomiestreben der Avantgardekunst nicht nur gegen alles, was Stil, Manier und Dekor geworden ist und als künstlerisch verbraucht und unglaublich erscheint. Vielmehr ist es von solcher Radikalität, dass auch die tradierten Begriffe und Konzeptionen der Kunst schlechthin in Frage gestellt werden, wodurch ein historisch beispielloses Ausmaß an ästhetischer Freiheit erreicht wird. Ihre nun vermeintlich mögliche *totale* Selbstbestimmung sucht die Kunst dadurch zu verwirklichen, dass sie endlich auch den *Begriff*, und nicht mehr nur die Inhalte und Formen von Kunst, selbst zu definieren sich anschickt. Anstatt diese Aufgabe anderen Instanzen wie etwa der Kunstkritik oder Philosophie zu überlassen, konzentriert sich die conceptual art der 1960er Jahre auf „das Ausarbeiten und Durchdenken“ sämtlicher Implikationen des Begriffs „Kunst“² und verleiht der künstlerischen Praxis nun eine hochgradige konzeptionelle Autonomie.

Indem die Kunst ihre Inhalte, Formen und Konzepte immer mehr rein selbstreferentiell generiert, bekommt sie eine „tautologische Existenz“³. Ihre Eigengesetzlichkeit vermag sie dadurch zwar zu steigern, aber nur um den Preis, dass sie zugleich immer hermetischer und zirkulärer wird und schließlich „in einer Art von logischem Kurzschluss zu kollabieren“⁴ droht. Insofern sich das avantgardistische Autonomisierungskonzept definitiv als verbraucht erweist, ist es als Reaktion auf die conceptual art durchaus plausibel, wenn die Kunst der 80er Jahre das Autonomiestreben als zwanghaft ablehnt und sich davon un-

² Vgl. Joseph Kosuth: *Art after Philosophy / Kunst nach der Philosophie*, in: Gerd de Vries (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 136–175, hier S. 148ff.

³ Vgl. Vries 1974 (wie Anm. 2); vgl. auch: Paul Maenz und Gerd de Vries (Hg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Text Kunst und Sprache*, Köln 1972.

⁴ Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 123–138, hier S. 132.

abhängig zu machen sucht. Ebendiese paradoxe und ihrerseits höchst konzeptionelle Strategie, sich autonom gegenüber dem Autonomisierungsdogma der Moderne zu verhalten, ist das Charakteristikum der als *postmodern* proklamierten Kunst. Sie verstößt gegen das avantgardistische Credo, die eigenen historisch gewordenen und die traditionalistischen ästhetischen Vorstellungen in der Gesellschaft innovativ überwinden zu müssen und bedient sich stattdessen aus dem historischen Fundus im Geist des *anything goes*⁵ völlig unbekümmert. Auch wenn so die Kunst der Postmoderne nochmals eine neue ästhetische Autonomie für sich zu gewinnen vermag, macht sie doch dadurch die vergangenen und künftige andere Möglichkeiten der Kunstautonomie zunichte. Denn jeder weitere Autonomisierungsversuch wäre letztlich nichts anderes, als nur die sinnlose Operation eines erneuten Negierens der bereits durch die Postmoderne vollzogenen Negation des avantgardistischen Autonomiekonzepts. Gerade deswegen ist kaum zu hoffen, dass Relativierung und Ignorierung des Autonomieprinzips sich in einem kurzlebigen Stil des Postmodernismus erschöpft, der vorübergeht wie andere Ismen auch. Aller Wahrscheinlichkeit und allen empirischen Anzeichen nach hat der postmoderne Impetus einer sogenannten Befreiung vom Autonomieprinzip Bestand – und sei es in Ermangelung von Alternativen. Doch dann verliert die Kunst zwangsläufig nicht nur ihre ästhetische Autonomie immer mehr, sondern riskiert auch ihr Recht auf Freiheit und gerät in Gefahr, wieder strukturell abhängig von gesellschaftlichen Mächten zu werden.

b) Gesellschaftspolitik

Als noch eklektizistische Bilder von heroischen Arbeitern mit eisernen Fäusten vor dampfenden Hochöfen zum „Ruhm des Sozialismus“ gemalt wurden, ist auf diese Unkultur im Westen mit Peinlichkeit und tiefer Verachtung reagiert worden. Dagegen konnte die systemkritisch sich gebärdende „Westkunst“, die keinen thematischen, stilistischen oder politischen Auflagen unterworfen war, wie ein Fanal der Freiheit wirken. Diese direkte Vergleichsmöglichkeit ist 1989 zwar untergegangen, aber im Rückblick ist es nicht weniger frappierend zu beobachten, wie sehr mittlerweile die kapitalistischen Strategien zur Instrumentalisierung der Kunst im Grunde dem einst als Feindbild dienenden realsozialistischen Kulturverständnis ähneln: Anstelle von verdienten Werktätigen bestimmen nun selbsternannte Leistungsträger das Bild, die mit kühlem Champagner durch minimalistische Skulpturen flanieren. Denn in der legendären „freien Welt“ gilt es inzwischen als selbstverständlich und unverzichtbar, die Kunst samt ihrer Institutionen zum „Wohl des Standortes“ für Firmenjubiläen, Produktpräsentationen, Prominentenempfänge oder andere Werbeaktionen als Kulisse in Anspruch zu nehmen. Das totalitäre Ausmaß solch kommerzieller Verwertung der Kunst hat nicht nur etwas ähnlich Banausisches und Erbärmliches wie deren einstige ideologische Indienstnahme für den „sozialistischen Aufbau“. Vielmehr entspringen beide Bemächtigungsweisen der Kunst auch einem gleichermaßen primitiven Materialismus und bedeuten eine skandalöse Missachtung ihrer Freiheit.

⁵ Vgl. Paul Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt a. M. 1976.

In den saturiertesten Zeiten, die Mitteleuropa je gesehen hat, wird unisono und unablässig behauptet, es sei unausweichlich, über unser Leben (zum Beispiel Bildung, Gesundheit) und dessen Kultur (zum Beispiel Kunst, Sport) vor allem anderen nach Kriterien einer rein auf Gewinnmaximierung ausgerichteten Wirtschaftlichkeit zu entscheiden. Je stärker indes diese Art ökonomischer Effizienz, die ursprünglich und primär auf die Regulation des kapitalistischen *Wirtschaftssystems* beschränkt war, zum gleichermaßen beherrschenden Faktor in allen übrigen Systemen der Gesellschaft wird, desto mehr verlieren diese ihre Identität und büßen damit eine wesentliche Voraussetzung für ihre Selbstbestimmung ein. Auch das Kunstsystem ist inzwischen ökonomisch pervertiert, weil in all seinen Bereichen und auf sämtlichen Ebenen sich als absolute Prämisse jeden Handelns die Vermeidung von Kosten und / oder die Erzielung von Gewinnen durchgesetzt hat. Die gesellschaftlichen Ansprüche, Interessen und Erwartungen an das Kunstsystem reduzieren sich so auf seine ausschließlich quantitativ definierte Bestimmung, dass es der Entfaltung einer wirtschaftlichen Dynamik zu dienen hat. Dieser Zielvorgabe werden alle seine *qualitativen* Aspekte untergeordnet beziehungsweise angepaßt. Wenn aber die Veranlassung von Zahlungen auch zum Endzweck künstlerischer Praxis erhoben wird, sind alle Hoffnungen auf die Entfaltung wahrer schöpferischer Produktivität in Kunst und Gestaltung ebenso vergebens, wie jeder Versuch ästhetischer Selbstbestimmung zum Scheitern verurteilt ist. Denn bloß künstlerisch larvierte, an sich aber wirtschaftlich motivierte Entscheidungen lassen sich schlechterdings nicht nach den Regeln und Werten kunstspezifischer Logik und Kultur, also keinesfalls in Ausübung ästhetischer Selbstbestimmung treffen. An der weitgehenden Eliminierung der künstlerischen Freiheit und ästhetischen Autonomie werden die verheerenden Folgen einer zunehmend diktatorischen Verwirtschaftlichung der Welt auf exemplarische Weise deutlich.

Weniger repressiv, kleinbürgerlich und uniform als unter der „Diktatur des Proletariats“, dafür umso cleverer, arrogant und gleichermaßen brutal, werden durch die neoliberale Ideologie zunehmend auch die Strukturen der Kunst dem Diktat der Marktwirtschaft unterworfen: „Vorgeblich entläßt man sie in die ökonomische Selbständigkeit; in Wahrheit treibt man sie in eine populistische Abhängigkeit von ihrem zahlenden Publikum, in riskante Kompromisse mit Sponsoren sowie in undurchsichtige Koalitionen mit Geldmaklern, die das Entscheidungsfeld gerne kommerzialisieren, das die Politik gerade räumt“⁶. Doch je weitgehender sich der Staat aus seiner kulturellen Verantwortung verabschiedet, umso mehr gehen die Unabhängigkeit sowie jeder öffentliche Charakter und allgemeingültige Anspruch der Kunst und ihrer Institutionen verloren. Es regieren zunehmend Willkür und Geschmack von Sammlern, Händlern, Sponsoren oder sonstigen finanzstarken Laien, die unkontrolliert, unlegitimiert und dilettierend Entscheidungen über Kunst danach treffen, wie es ihnen für ihr persönliches Geld- und Geltungsbedürfnis am besten erscheint. Dass die Wünsche der Wirtschaft zunehmend erfolgreich auch die Geschicke der Kunst lenken, resultiert nicht zuletzt aus der politisch gewollten und geradezu systematisch betriebenen

⁶ Walter Grasskamp: Feigenblätter für die Denkfaulheit der Politik. Der bürgerliche Staat, der sich gern als Förderer der Kultur darstellt, gibt sich immer deutlicher als deren Widersacher zu erkennen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.09.1998, S. 44.

Verknappung öffentlicher Mittel. Indem sich dadurch der erhebliche Konkurrenzdruck im ohnehin finanzschwachen Kunstbereich noch weiter erhöht, wird dieser zusehends in die Erpressbarkeit getrieben, der Künstler, Kustoden, Kulturpolitiker oder Kritiker und auch Kunstprofessoren nur schwer widerstehen können. So wird die bisher bestehende Kunstautonomie nicht nur von aussen, sondern unmerklicher und tiefgreifend auch von innen unterminiert.

c) (Kunst-) Hochschulstruktur

Lehren und Lernen, das primär Bildungsprozesse statt Ausbildungsziele im Sinn hat, bedarf in besonderer Weise einer ständigen Selbstvergewisserung und Weiterentwicklung. Beides sind zunächst ganz persönliche Erfahrungsprozesse, die aber auch an Kunsthochschulen eine *institutionelle* Dimension haben und nicht zur Privatsache erklärt werden sollten. Ebenso sind Subjektivität, Originalität und Autonomie als wesentliche Voraussetzungen des Künstlerischen ausgesprochen persönliche Eigenschaften. Aber wenn sie an Kunsthochschulen überschätzt oder sogar verabsolutiert werden, folgt daraus leicht eine Unterschätzung der Bedeutung, die soziale, institutionelle Strukturen für die Qualität der dort zu leistenden Arbeit haben. Nicht nur jeder Einzelne, sondern auch die Institution selbst muß den sich wandelnden spezifischen Anforderungen gerecht werden und zu Selbstreflexion und daraus resultierenden angemessenen Reaktionen imstande, das heißt „lernfähig“ sein. Solche überindividuellen „Lern“-Prozesse können sich nicht anders als in der Veränderung von institutionellen Strukturen vollziehen. Je einfacher, präziser und differenzierter reorganisierbar, das heißt je intelligenter die Strukturen sind, umso besser können sie mit persönlich gemachten Erfahrungen beim Lehren und Lernen in Übereinstimmung gebracht werden. Umgekehrt sinkt die Motivation aller Beteiligten, über die mögliche Modifizierung von Lehr- und Lernprozessen im Hinblick auf ihren Erfolg nachzudenken, je starrer und überlebter die jeweiligen institutionellen Strukturen sind.

Die Vernachlässigung, ja Missachtung der institutionellen Strukturen hat trotz des an Kunsthochschulen allseits ausgeprägten individualistischen Selbstverständnisses paradoxerweise zu einer eklatanten *Uniformität* der künstlerischen/gestalterischen Lehr- und Lernformen geführt. In allen Studiengängen ist der gesamte Praxisbereich, der den Kern des Studiums bilden soll, ganz überwiegend in „Klassen“ eines einzigen Typus organisiert: Im Regelfall sind dort die wenigen auserwählten Studierenden darauf angewiesen, in Einzelkorrekturen die „Auseinandersetzung mit den Hochschullehrern“ zu suchen, „deren Vertrauen sie durch ihre Arbeitsansätze und Arbeitsziele zu gewinnen wußten und erhalten müssen“.⁷ Dass bei solchen einseitigen und einengenden Abhängigkeitsverhältnissen in einer aus den Akademien des 19. Jahrhunderts überkommenen „Klassenstruktur“ künstlerische/gestalterische Studien heute noch besonders konstruktiv betrieben werden können, darf sehr bezweifelt werden. In jedem Fall ist es nicht gerechtfertigt, dass solche „Klassen“ weiter als einzige Lehr- und Lernform für die praktischen Studien angeboten

⁷ Ernst Kretzer und Rolf Zander: Kunstpädagogik, in: *Lerchenfeld. Hochschule für bildende Künste*, Hamburg 1996.

werden. Eine Fülle inzwischen radikal veränderter und sich rapide weiter wandelnder sachlich-fachlicher, sozio-ökonomischer, psychologischer und anderer Lehr- und Lernbedingungen verhindern ein intensives Studieren in den „Klassen“ und führen dazu, dass die einstigen Vorteile dieser Organisationsform inzwischen von ihren Nachteilen weit überwogen werden.

Abgesehen von zahlreichen praktischen Unzulänglichkeiten und konkreten Missständen in den „Klassen“ besteht die generelle Problematik dieser Organisationsform in ihrer strukturellen *Unterbestimmtheit*, die zwar fast jedes Verhalten prinzipiell ermöglicht, aber tatsächlich kein (gewünschtes) Verhalten wahrscheinlicher macht. Darum wird oft geglaubt, dass eine unterbestimmte Struktur so etwas wie eine Nicht-Struktur sei, also den Inbegriff von Freiheit darstellt. Doch ganz im Gegenteil regiert dort eben nicht der freie Wille, sondern beherrschendes Moment ist die Willkür des Einzelnen. Allemal für Lehr- und Lernzusammenhänge, bei denen es auf die Ein- und Ausübung von Selbstbestimmung ankommt, wirkt eine unterbestimmte Struktur vor allem dysfunktional und ist als Ausdruck der Verweigerung notwendiger Strukturierungsleistungen letztlich eine „Unstruktur“. Diese wird gleichwohl nicht selten zu einer Art pädagogischem Programm (v)erklärt und der Studienerfolg wesentlich an der erfolgreichen Bewältigung dieser Unterbestimmung gemessen. Kunst und Gestaltung werden dann als Fachstudien eigentlich sekundär und verkommen primär zur (akademie-spezifischen) Überlebenskunst.

Zwar ist sicher nicht nur speziell die „Klassen“-Struktur, sondern sind generell auch die zwanghaft in das Bildungssystem implantierten privatwirtschaftlichen Versatzstücke verantwortlich für die gravierenden Defizite an den (Kunst-)Hochschulen, weil durch sie die eigentlichen Strukturprobleme verdeckt und verzerrt werden. Aber unabweisbar ist während des Bestehens der alternativlos herrschenden „Klassen“-Struktur eine *Unkultur der Unverbindlichkeit* entstanden, an deren vielfältigen negativen Folgen das Lehren und Lernen insgesamt leidet. Das hat zu einem Klima der Unlust, Unvernunft und vor allem Unproduktivität geführt. Durch partielle Unter- und spezifische Überforderungen ist eine sich wechselseitig steigernde Lehrabstinenz und Lernresistenz entstanden. Das von der modernen Kunst heraufbeschworene Problem der Beliebigkeit, so wie die von den modernen Gesellschaften entfesselte Lust am Barbarischen, verstärken diese an den (Kunst-) Hochschulen verbreitete Unkultur. In ihr zeigt sich letztlich nichts anderes als die Kehrseite des in der Kunst verlorengegangenen, aufgegebenen oder unterdrückten Selbstbestimmungswillens.

II. KRITIK

Durch die postmoderne Aufhebung der Kunstautonomie und die kommerzielle Gleichschaltung des Kunstsystems hat sich bei Künstlern, Kuratoren und sogar Kritikern, genauso wie an den Akademien und Ausstellungsinstituten bis hin zum Erscheinungsbild der Architekturen, überall der monomane Gestus des *Werbens* um Aufmerksamkeit und Anerkennung als bestimmendes Verhaltensmuster durchgesetzt. Im andauernden beflissenen Bemühen, durch breite Akzeptanz sich die Gunst des Geldes und damit die eigene Existenz-Berechtigung zu sichern, mutiert der einstige künstlerische Avantgardismus in

einen modisch maskierten Traditionalismus, der inzwischen die Strukturen und Mentalitäten in der Kunst auf eine paradoxe, wenn nicht perfide zu nennende Weise tief geprägt hat: Je weiter der Autonomieverlust faktisch fortschreitet, desto rigider und raffinierter wird im Kunstsystem so operiert, als ob, losgelöst von den realen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die *alte Autonomie der Kunst* ungebrochen fortbestünde. So gehört es zu den unabdingbaren institutionellen Voraussetzungen, denen sich Kunst heute anpassen muß, dass sich Werke wie Schöpfer*innen so präsentieren (lassen), dass sie weiter als autonom erscheinen. Wenn die entsprechenden Verleugnungs-, Verstellungs- oder Verdrängungsleistungen nicht erbracht werden, ist mit der Gunst des Kunstbetriebes kaum noch zu rechnen. Der Anschein der Werk- und Künstlerautonomie wird permanent und penetrant ganz wesentlich durch drei – zumeist unausgesprochen bleibende – die Praxis des Kunstsystems dominierende *Dogmen* aufrechterhalten; auch wenn sie aufgrund der modernen Kunstentwicklung eigentlich längst obsolet und theoretisch allemal unhaltbar geworden sind.

a) *Werkbegriff*

Allen Auflösungserscheinungen, Erweiterungen und Entmaterialisierungen des Kunstbegriffs entgegen, wird weiter an der Illusion einer das Dingliche und Geistige umfassenden objekthaften *Einheit des Werkes* festgehalten. Diese überkommene, allenfalls noch gegenüber historischer Kunst adäquate Vorstellung beruht auf der vermeintlich empirischen Tatsache, dass künstlerische Formung es vermag, Gegenstände mit besonderen, sie als Werk auszeichnenden Eigenschaften hervorzubringen und ihnen so einen Kunst-Wert zu verleihen. Dass selbstverständlich angenommen wird, die *materielle Qualität* der Objekte sei gänzlich und ausschließlich für ihre Qualität als Kunst bestimmend, nährt den vorherrschenden schlichten, aber umso unerschütterlicheren Glauben an den auratischen Charakter der Kunst. Von dem Vorurteil, das Kunstwerk könne den Kunstwert verkörpern und habe darum auch einen Waren-Wert, lebt nicht zuletzt der gesamte Kunsthandel und trägt zur andauernden faktischen Bestätigung dieses Irrglaubens bei.

b) *Zweckfreiheit*

Zweitens gehört zur herrschenden Ideologie der Kunst immer noch das Postulat ihrer *Zweckfreiheit*. Diese für den anfänglichen Autonomisierungsprozess der Kunst historisch wichtige Idealvorstellung, nach der das wahre Werk nur sich selbst zu genügen habe und ohne bestimmte Zwecke produziert und entsprechend interesselos auch rezipiert werden solle, ist freilich inzwischen mehr als fragwürdig geworden. Denn selbst die ausschließlich der „freien“ Kunst gewidmeten Museen betreiben heute letztlich nichts anderes, als die Werke etwa auf ästhetische oder wissenschaftliche Weise zweckhaft in Gebrauch zu nehmen und wirtschaftlich zu verwerten. Gleichwohl wird weiter die Behauptung aufrechterhalten, Kunst sei zweckfrei und autonom, indem dafür sehr vordergründige Beurteilungskriterien bemüht werden: Die Autonomie eines Werkes gilt bereits dann als gewährleistet, wenn es keinen irgendwie gearteten praktischen *Gebrauchswert* und keine direkten *Absichten* offenbart. Sind indes nützliche Funktionen oder etwa intellektuelle

Ansprüche erkennbar, wird das Werk sofort als „angewandt“ oder „didaktisch“ abgetan und der „freien“ Kunst nicht mehr zugerechnet. Die Disqualifizierung jeder unmittelbaren Brauchbarkeit widerspricht indes nur scheinbar den vorherrschenden Verwertungsabsichten. Denn wenn die Werke offensichtlich keine eigenen Zwecke verfolgen, weisen sie eine hochgradige, als Autonomie verkannte Unbestimmtheit auf, die ihre unproblematische, unspezifische und universale nachträgliche Instrumentalisierung für alle möglichen Zwecke umso leichter macht. Gleichermäßen dem wirtschaftlichen Interesse entspricht die Behauptung, dass Zweckfreiheit allein der Kunst vorbehalten sei. Denn so wird dieser an sich ökonomisch höchst subversive Gedanke ganz und gar aus der realen in die idealische Welt der Kunst verbannt.

c) *Symbolfunktion*

Drittens wird schließlich geradezu fundamentalistisch daran festgehalten, dass sich die Bedeutung und Geltung der Kunst ganz im *Symbolischen* zu erschöpfen habe. Um ihren Status als Kunst nicht zu riskieren, soll sie sich darauf beschränken, allenfalls von, aber keinesfalls *in* der außerästhetischen Realität zu handeln. Jede künstlerische Intervention, die über die unbestimmte Wirkung auf das subjektive Bewusstsein hinauszielt und direkt in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen sucht, gilt als illegitime Überschreitung der Kunst und Gefährdung ihrer Eigenart. Von dieser Reduzierung der Kunst auf ihre reine Symbolfunktion ist heute gerade und ganz besonders auch ihr *Autonomieanspruch* betroffen. Denn von einem seine privatistisch beschränkten Charakters wegen goutierten und für seinen kreativen Konformismus honorierten Kunst-Gewerbe wird angesichts der unkalkulierbaren politischen Brisanz eines jeden Anspruchs auf Autonomie allemal erwartet, keinesfalls über deren bloß symbolische Darstellung hinauszugehen. Wenn Kunst dagegen die *Realisierung* von Autonomie etwa durch echte *Partizipation* ermöglichen will, wird sie ausgegrenzt. Aufgrund sich dadurch möglicherweise entfaltender eigensinniger Selbstorganisationsprozesse könnte sie ja für die Indienstnahme durch beliebige Wirtschaftsinteressen unbrauchbar werden. Gefragt sind vielmehr ausschließlich solche Kunststücke, die sich mit der unverbindlichen *Symbolisierung* von Autonomie begnügen und zu nichts anderem als einer gleichermaßen folgenlos bleibenden bewundernden oder verärgerten *Betrachtung* dieses Phänomens geschaffen sind. Ausschließlich symbolisch wohl dosiert wird Autonomie in künstlerischer Form zugelassen und zur Schau gestellt, um zu Repräsentationszwecken und zur Imagepflege von emanzipatorischen Werten wie Liberalität, Modernität und Progressivität profitieren zu können.

III. TRANSFORMATION

Auch nach der Postmoderne und im Zeichen der Globalisierung ist Autonomie kein Relikt der aufklärerischen Moderne von bloß noch nostalgischem oder symbolischem Wert. Denn wie ohne wirkliche Selbstbestimmung wahre Demokratie undenkbar ist, so hat Autonomie für die *Qualität* und *Fortsetzbarkeit* der Kunst eine gleichermaßen entscheidende Funktion:

1. Wenn Kunst als Inbegriff des Schöpferischen begriffen und dieses ohne alle Mystifizierungen danach bemessen wird, ob es gelingt, etwas von – formal ausgedrückt – höchster Unwahrscheinlichkeit hervorzubringen, dann ist dafür größte Autonomie die unabdingbare Voraussetzung. Wie sonst sollte es zu künstlerischen Entscheidungen kommen können, die sich über die konventionellen Kunst- und Weltanschauungen hinwegsetzen, um im Experimentieren mit dem Außergewöhnlichen, Überraschenden und Unbekannten das Unwahrscheinliche möglichst wahrscheinlich werden zu lassen. Zwar ist sicher nicht alles gleich Kunst, was als unwahrscheinlich erscheint, weil noch andere Qualitäten hinzukommen müssen, damit es sich nicht bestenfalls um etwas bloß Innovatives handelt – es gibt auch originellen Unsinn. Aber umgekehrt war und ist in der Moderne keine Kunst von Bedeutung vorstellbar, die nicht dem Kriterium der Unwahrscheinlichkeit genüge und eben darum bei der Produktion und Rezeption weitestgehender Autonomie bedarf.
2. Wenn in unserer monomanen Wirtschaftsgesellschaft selbst die Kunst als Freiheits-Dekor produziert oder verwertet wird, bekommt die gleichsam ornamental benutzte Autonomie einen rein fiktiven Charakter. Die Möglichkeit, sie überhaupt faktisch verwirklichen zu können, wird ins Unerreichbare gerückt, sodass nur lapidare Spielereien bleiben und der humanistische Wert des Projektes Kunst verloren zu gehen droht. Umso notwendiger ist es, jenseits der deprimierenden Pseudoautonomie gängiger Gegenwartskunst, *Perspektiven für eine andere künstlerische Praxis* zu entwickeln, die ihre eigenen Paradigmen entwirft, statt sich dem Primat des Profits zu unterwerfen. Was sonst als die selbstbestimmte Generierung und Kultivierung *ästhetischer* Differenzen zum rein wirtschaftlichen Handeln sollte den herrschenden inzüchtigen und geistlosen Materialismus herausfordern und zur Einsicht in die Notwendigkeit *multi-valenter*, das heißt nicht einzig am Wert des monetären Gewinns orientierter Marktwirtschaften inspirieren können. Die Steigerung der Legitimität, Stabilität, Prosperität und Humanität solcher Wirtschaftsordnungen wäre das wünschenswerte Ziel, das von der Politik offenbar längst aufgegeben worden ist.

a) *Relativierung*

Das von der modernen Kunst bislang verfolgte und von der postmodernen Kunst vermeintlich überwundene Konzept ästhetischer Autonomisierung erweist sich angesichts des Umstandes, dass die Kunst längst zu einem System der Gesellschaft geworden ist, als unbrauchbar. Denn wenn Kunst selbst Gesellschaft ist, kann sie Autonomie auf die klassische, etwa von Theodor W. Adorno formulierte Weise, als „Verselbständigung der Gesellschaft *gegenüber*“⁸ nicht mehr erlangen. Ihr Autonomiestreben müsste sich dann auch gegen die als Sozialsystem sie tragenden gesellschaftlichen Strukturen richten, was zur Gefährdung ihres Fortbestandes führen würde. Die selbst vergesellschaftete und zur Ge-

⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften, Bd. 7)*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, S. 334.

sellschaft gehörende Kunst kann nicht länger als deren „kritische Aussenstelle“⁹ fungieren und hat keine andere Möglichkeit der Autonomisierung mehr, als die „*Verselbständigung in der Gesellschaft*“¹⁰ zu suchen. Wenn Kunstautonomie nur noch möglich ist als eine sich „im Vollzug von Gesellschaft“ ausprägende, erfährt die der Moderne vorschwebende Idealvorstellung, im Affront *gegen* die Gesellschaft absolute Autonomie zu erreichen, eine pragmatische Relativierung. Obschon aufgrund der Selbstisolation moderner Kunst und der Hermetik ihrer Werke sogar der Eindruck entstehen konnte, dass dieses Ideal erreichbar sei, wird es nun offensichtlich, dass sich Autonomie nie als absolute Abgeschlossenheit eines Systems, sondern ausschließlich als ein Modus der Bezugnahme auf seine Umwelt realisieren läßt. Insofern ist die tatsächliche Autonomie der Kunst davon abhängig, wie diese mit solchen, sie unvermeidlich tangierenden äußeren Einflüssen wie etwa bestimmten gesellschaftlichen Ansprüchen, Interessen und Erwartungen, umzugehen vermag. Nur wenn in der Kunst zuallererst nach den Regeln und Werten der ihr eigenen Logik und Kultur entschieden wird, ob überhaupt und auf welche Weise sie externe Einflüsse in ihrer Praxis berücksichtigt, kann von Autonomie zu Recht die Rede sein. Kunst war und ist bis heute nur solange und insoweit relativ autonom, wie es ihr gesellschaftlich ermöglicht wird und künstlerisch gelingt, fremde, äußere Einflüsse als Bestimmungen zur Selbstbestimmung aufzugreifen.¹¹

b) *Finalisierung*

Damit die Verwirklichung der Kunstautonomie heute überhaupt wieder denkbar wird, ist es unumgänglich, sich gezielt mit dem überkommenen idealistischen Postulat auseinanderzusetzen, nach dem die Autonomie der Kunst wesentlich von ihrer Zweckfreiheit abhängt. Denn die Behauptung, Kunst könne zweckfrei sein, hat sich inzwischen sowohl empirisch wie auch theoretisch als verfehlt erwiesen. In jedem Fall wäre die Annahme illusionär, die Zweckfreiheit der Kunst oder eine überzeugende Idee davon seien je wieder möglich. Insofern ist die tatsächliche Rückgewinnung einer – trotz aller Relativität – den Namen verdienenden Kunstautonomie davon abhängig, ob die *Zweckmäßigkeit* und die Autonomie von Kunst sich miteinander vereinbaren lassen. Auf eine scheinbar paradoxe Weise ist dieser klassische Konflikt auflösbar, wenn die ohnehin nicht zu vermeidenden *heteronomen*, das heißt fremden Zweckbestimmungen sich die Kunst nicht nachträglich von außen oktroyieren läßt, sondern vorgängig aus sich selbst heraus *autonom* setzt. Solche Selbstbestimmung möglicher Zwecksetzungen bedeutet für die künstlerische Praxis faktisch, dass sie Außenperspektiven einnimmt und nach eigener Wahl und im eigenen Auftrag konkrete Aufgaben, die künstlerisch zu erfüllen und von überindividueller Bedeutung sein sollten, entweder erst erfindet, oder aber solche, die sich in der Realität

⁹ Martin Warnke: Fluchtpunkt Gemütlichkeit. Die Kunstgeschichte nach dem Ende der Avantgarden, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.09.1988.

¹⁰ Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt a.M. 2008, S. 139–188, hier S. 142.

¹¹ Vgl. ebd., S. 143–146, S. 170–173, S. 185–188.

bereits stellen, aufgreift und sich zu eigen macht: „Der Künstler wird dem Architekten, dem Wissenschaftler, dem Sozialhelfer, dem Umweltschützer Konkurrenz machen“¹², und – so wäre zu ergänzen – trotzdem Kunst schaffen können, wenn er dabei nach kulturellen und ästhetischen Regeln und Werten entscheidet, statt nach den Maximen des Wirtschaftssystems.

Die von der Wissenschaftstheorie als „Finalisierung“ bezeichnete autonome Setzung an sich heteronomer Zwecke unterscheidet sich allemal von der kommerziellen Instrumentalisierung der Kunst, aber auch fundamental von einer Funktionalisierung etwa im Geist des Bauhauses. Die bei der Finalisierung er- oder gefundenen Zwecke dienen als subjektive Motive und individuelle Konditionen für die ästhetische Produktion wie Rezeption und gelten nicht als gleichsam objektive Prämissen („functions“), denen die künstlerischen Entscheidungen unter Berücksichtigung der Materialgerechtigkeit („forms“) zu folgen haben. Insofern bedeutet der Vorschlag einer sich *heautonom* umstrukturierenden Kunst eben nicht die funktionalistische radikale Negierung jeden künstlerischen Autonomieanspruchs, sondern dessen notwendige pragmatische und relativierende Transformierung. Dass Autonomie und Heteronomie nicht mehr als einander ausschließend gedacht werden, ist keineswegs eine auf die heutige Kunstproblematik speziell zugeschnittene Erfindung. Bereits Friedrich Schiller ist bei seinen Überlegungen zur Formproblematik in den berühmten *Kallias-Briefen* auf die Denkfigur der Heautonomie verfallen. Und erst recht ist das Konstrukt heautonomer Kunst mit der heutigen Systemtheorie vereinbar, die im Sowohl-Als-Auch von Heteronomie und Autonomie keinen Widerspruch mehr sieht. Systeme werden nicht mehr entweder für autonom oder für heteronom gehalten, sondern es besteht die Auffassung, dass die Autonomie eines Systems durch Heteronomie geschwächt, aber eben auch gestärkt werden kann. Im letzteren Fall sind die heteronomen Zwecke dem System als Bestimmung zur Selbstbestimmung dienlich, anstatt von anderen zu seiner Instrumentalisierung benutzt zu werden.

Finalisierung bedeutet für die Kunst zudem, ihre einst intendierte und heute nur noch fingierte Selbstzweckhaftigkeit aufzugeben und sich selbst zum Mittel zu machen, um nicht ihrer eigenen Bestimmung entgegen als solches beliebig benutzt werden zu können. Dass der Kunst in diesem Sinn der Status eines Mittels oder Mediums zugedacht wird, ermöglicht ihr immerhin die Abwehr von Fremdbestimmungen und verschafft ihr so eine zwar nur eingeschränkte, aber zumindest überhaupt wieder aussichtsreiche Möglichkeit zur Selbstbestimmung. Ein solcher über die Defensive hinausgehender Autonomiegewinn ist zu erreichen, wenn das Konzept der Finalisierung nicht primär auf die Autonomie der Kunst, der Künstler oder der Werke, sondern auf die Verwirklichung von Autonomie *durch* Kunst zielt. Ihr höchster, über jeder faktischen Finalisierung stehender Zweck bestünde dann darin, durch die künstlerischen Hervorbringungen die *Praktizierung* ästhetischer Selbstbestimmung zu ermöglichen und sich nicht mehr allein mit der Darstellung oder Symbolisierung von Autonomie zu begnügen. Je konsequenter Kunst den Zweck verfolgt,

¹² Peter Weibel: „Die Kunst wird sich universell einmischen“, in: *Art. Das Kunstmagazin*, 1999, H. 8, S. 48–49, hier S. 49, http://peter-weibel.at/images/stories/pdf/1999/0625_DIE_KUNST_WIRD_SICH.pdf [Abruf: 10.10.2020].

sich derart zum *Medium der Selbstbestimmung* zu machen, desto eher erfüllt sich dann das von der modernen Kunst gegebene Autonomieversprechen nicht mehr durch ihre Produktion, sondern bei ihrer *Rezeption*.

c) *Intensivierung*

Wenn nach Peter Sloterdijk Selbstbestimmung in unserem medialen Zeitalter ganz neu als „Intensivierung der Teilhabe“¹³ gedacht werden muß, ist die in der Kunst bisher vorherrschende Rezeptionsform des *Erlebens* allerdings unzureichend und bedarf der Steigerung durch Einführung der Dimension des ästhetischen *Handelns*. Denn wie weit die Offenheit der Werke im 20. Jahrhundert auch getrieben worden ist, um das Kunsterleben der Betrachter durch Aktivierung ihrer Einbildungskraft zu bereichern, so können diese doch die Freiheit der Künstler allenfalls im Mit- oder Nachvollzug indirekt erleben. Stets bleiben sie als bloße Betrachter in *ihrer* Vorstellungswelt befangen, sodass ästhetische Selbstbestimmung für sie zwar als Möglichkeit in der Kunst erfahrbar, aber nicht wirklich praktikierbar ist. Ihre eigene Autonomie bleibt bei der Kunstbetrachtung immer lediglich fiktiv statt faktisch zu werden, ohne dass darauf ihre individuellen Fähigkeiten oder die Qualität der einzelnen Werke irgendeinen Einfluß haben könnten. Wenn die neueren Lerntheorien nicht einmal mehr „Wissen“ von Mensch zu Mensch für direkt übertragbar halten, so ist es allemal ausgeschlossen, Autonomie, Kunst (oder andere Werte) von *Objekt* zu Mensch durch bloße Betrachtung zu übertragen – es sei denn, man glaubt der mittelalterlichen Mystik und ihrem Credo „Du wirst, was Du siehst“.

In der klassischen Formulierung Kants ist die höchste Ausprägung der „ästhetische Kontemplation“ genannten Kunstbetrachtung ein wechselseitig sich belebendes Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand, welches aus dessen ebenso vergeblicher wie möglicherweise lustvoller Suchbewegung nach dem adäquaten Begriff für ein in der Anschauung unbestimmbares Phänomen entsteht.¹⁴ Dass der idealtypisch so gedachte und empirisch sicher noch viel verwickelter ablaufende Prozess der Kontemplation zweifellos mit hoher geistiger Aktivität verbunden sein kann, hat in der Kunstdiskussion dazu geführt, dass die Kontemplation als „mentales“ Handeln mit der Praxis des „realen“ ästhetischen Handelns gern gleichgesetzt wird. Diese zugunsten einer Vereinheitlichung der Kunstgeschichte betriebene Nivellierung übersieht indes gravierende Unterschiede zwischen Kontemplationserleben und Handlungspraxis:

1. Bei jeder Rezeption von moderner Kunst ist die Einbildungskraft in besonderer Weise gefordert. Aber während bei der Kontemplation alle möglichen Vorstellungen nebeneinander bestehen können und letztlich beliebig bleiben, muß sich der Handelnde jeweils für die eine Möglichkeit entscheiden, welche verwirklicht werden soll. Durch diesen Entscheidungszwang und die Realisierungsperspektive gewinnt der auf reales Handeln gerichtete Imaginationsprozess an Intensität und Bestimmtheit.

¹³ Peter Sloterdijk, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 09.09.1994.

¹⁴ Vgl. Kant 1774 (wie Anm. 1), §§ 20–22 und *Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik*.

2. Während bei der Kontemplation das vorgegebene Objekt stets identisch bleibt, sodass sich der Imaginationsprozess schließlich erschöpfen oder verselbständigen wird, verändert Handeln die jeweiligen Gegebenheiten faktisch und es ergeben sich immer neue Möglichkeiten der Imagination.
3. Während das kontemplative Wechselspiel zwischen Einbildungskraft und Verstand introvertiert und von privater Unverbindlichkeit bleibt, ist das extrovertiert erfolgende Handeln für andere anschlussfähig und kann öffentliche Geltung erlangen.
4. Während der kontemplative Betrachter ausschließlich selbstbezogen und von den Anderen ebenso distanziert bleibt, wie es die hierarchisch höher eingeschätzten Werke ihm gegenüber sind, schafft jeder Handelnde eine soziale, den gemeinsamen Bezugspunkt allen nachfolgenden Erlebens und Handelns bildende Wirklichkeit und agiert ebenso kommunikativ wie prinzipiell paritätisch.

Also unterscheidet sich das Handeln vom Betrachten als Rezeptionsform von Kunst nicht unbedingt und vor allem durch seinen höheren Grad an Aktivität, sondern durch die gesteigerte Intensität, Soziabilität, Kommunikativität, Parität und vor allem: Faktizität.

d) Kultivierung

Die durch finalisierte, sozusagen verzweckte Kunst ermöglichten Handlungen, mit Berufung auf die Frankfurter Schule als Abart eines rein zweckrationalen, instrumental Handelns¹⁵ zu kritisieren, wäre nicht gerechtfertigt. Weder sind die in der Kunst infrage kommenden Handlungen auf die unbedingte Erreichung eines klar definierten kunstexternen Zweckes zu fixieren, noch lassen sie sich bei der Zweckerfüllung von „technischen Regeln, die auf empirischem Wissen“ beruhen, leiten. Die zur Kunst gehörigen Handlungen sind keine zweckorientierten, sondern auf die Beobachtung ihres eigenen Vollzuges gerichtete und auf die Komplexität der situativen Gegebenheiten eingehende, prozessorientierte und eigendynamische Aktivitäten. Sie entsprechen eher dem Typus des von Habermas so bezeichneten kommunikativen Handelns, das sich allein aus der Intersubjektivität der Verständigung über Intentionen begründet.¹⁶

Doch weder die Abgrenzung vom „zweckrationalen“ noch die Zuordnung zum „kommunikativen“ Handeln ist zur genaueren Charakterisierung der spezifisch ästhetischen Qualität von Handlungen hinreichend. Das dafür wesentliche Moment ist die besondere Art und Weise, in der unter kontingenten Handlungsbedingungen, wie sie etwa in einem künstlerischen Kontext von großer Komplexität gegeben sind, die Wahl für eine der Handlungsmöglichkeiten getroffen wird. Dass nicht nach inneren oder äußeren Notwendigkeiten – also unfrei – entschieden, sondern ästhetisch gewählt wird, ist die unabdingbare

¹⁵ Vgl. Jürgen Habermas: *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, Frankfurt a.M. 1968, S. 62; ders.: *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1985.

¹⁶ Vgl. Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981.

Voraussetzung, um ästhetisch handeln zu können. „Wählen“ heißt bei Kant, „etwas durchs Gefühl der Lust an einem Gegenstand [zu] unterscheiden“¹⁷. Solche Unterscheidungs- und Auswahlprozesse sind in systemtheoretischer Sicht die wichtigsten Grundoperationen, um Komplexität reduzieren und so einen Welt- und Wirklichkeitsbezug überhaupt ausbilden zu können.

Bei allen nach dem Differenzschema Lust / Unlust operierenden Beobachtungen eines Phänomens handelt es sich zwar letztlich um Geschmacksurteile. Diese bleiben aber entweder normativ oder sind beliebig und somit der Selbstbestimmung entzogen, wenn sie nicht im Kantischen Verständnis als ästhetische gefällt werden. Was das Ästhetische ist, läßt sich freilich weder bei der Beurteilung noch bei der Hervorbringung von Kunst und allemal nicht an deren Werken positiv bestimmen. Jedenfalls ist das Ästhetische keine sich künstlerischer Formung verdankende ausgezeichnete Daseinsform der Materie, sondern ein spezifischer Selektionsprozess des Bewusstseins. Für diesen ist nach Kant die möglichst weitgehende Ausblendung der Kriterien des Erkenntnistäufig-Wahren, des Moralisch-Guten und des Sinnlich-Angenehmen kennzeichnend.¹⁸ Insofern sollen weder rationale Zwecke oder moralische Werte noch Triebbedürfnisse für die Wahl entscheidend sein, die das ästhetische Geschmacksurteil ausmacht. Wenn indes diese rigiden und sonst so dominanten, unsere Handlungsmöglichkeiten üblicherweise beschränkenden Selektionskriterien nicht mehr ausschlaggebend sind, aber davon unabhängig gleichwohl eine Wahl getroffen werden kann, so ist diese weder notwendig noch beliebig, sondern aus ästhetischer Lust und Selbstbestimmung erwachsen. Allemal sind die ästhetische Wahl und die ihr entsprechende Handlung von hoher Unwahrscheinlichkeit und genügen so dem für Kunst konstitutiven Qualitätsmerkmal.

Seit Friedrich Nietzsche ist der Glaube theoretisch erschüttert¹⁹ und spätestens von den modernen Gesellschaften und ihren Künsten dann praktisch ad absurdum geführt worden, dass jegliches Seiende einen erkennbar notwendigen Grund für sein Da- und Sosein haben müsse. Die gängige Gegenwartskunst reagiert auf diese Desillusionierung durch Flucht in pseudonotwendige Irrationalismen oder Moralismen, während von der sich globalisierenden Wirtschaft dieses Vakuum benutzt wird, um Sachzwänge und Ungerechtigkeiten als höhere Notwendigkeiten zu propagieren. Sich der Problematik zu stellen und den Verlust der Notwendigkeiten zuzulassen, ohne sich der bloßen Beliebigkeit zu überlassen, bedeutete es, zu wagen, nicht nur in der Kunst, sondern im allgemeinen aufgrund ästhetischer Urteile und ihrer Lust zu wählen und zu handeln.

Von Wahrheitsansprüchen, Moralvorstellungen und Triebbedürfnissen tendenziell absehend, gilt es gemeinhin als Makel ästhetischer Urteile, „sinnabstinent, ja amoralisch in kultivierter Form“²⁰ zu sein. Auf die Lust zu setzen, und trage sie durchaus auch asketi-

¹⁷ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1980. Ergänzung aus der Handschrift IV 305. Vgl. Rudolf Eisler: *Kant Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlass*, Hildesheim und New York 1979, S. 589.

¹⁸ Kant 1974 (wie Anm. 1), § 5.

¹⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart 1970.

²⁰ Karl-Josef Pazzini: Zauber und Entzauberung, in: *Kunst und Unterricht*, 1994, H. 184, S. 8.

sche Züge, schürt die alten Ängste vor dem Dionysischen. Selbst Nietzsche, der als erster moderner Philosoph das Dionysische statt als Verfalls- als Kulturphänomen zu denken riskierte, hat die ungeheure Kluft betont, welche die dionysischen Barbaren von den dionysischen Griechen trennte.²¹ Die Befürchtung, dass Lust egozentrisch, asozial und in ihrer dionysischen Steigerung als Mischung aus Wollust und Grausamkeit sogar destruktiv sei, ist bei der ästhetischen Lust unbegründet. Denn soll das Geschmacksurteil ein ästhetisches sein, muß die Wahl nach Regeln der Allgemeingültigkeit derart getroffen werden, dass man „auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken [...] Rücksicht“²² nimmt und dessen mögliche – nicht tatsächliche – Urteile reflektiert. Allgemeingültigkeit besteht dann in dem Sinne, dass diese zwar nicht objektiv beansprucht, aber doch jederman angesonnen werden darf. Darum geht Kant sogar so weit und begründet, dass „die Wahl nach diesem Wohlgefallen [das heißt der ästhetischen Lust] [...] unter dem Prinzip der Pflicht“ steht und „der ideale Geschmack eine Tendenz zur äußeren Beförderung der Moralität“ habe.²³ Um die in unserer „Erlebnisgesellschaft“²⁴ verbreiteten und nachträglich notdürftig rationalisierten Entscheidungen von unhaltbarer Normativität oder haltlosem Belieben zu vermindern, bedarf es einer ästhetischen Kultivierung der Lust. Wenn Wille und Vermögen ästhetisch zu wählen und zu handeln, gepflegt, verbreitet und fortentwickelt würden, könnte Leben als ästhetisches Dasein gelingen. Kunst sollte sich zum Medium der Verwirklichung dieser Vision ästhetischer Praxis machen.

in: Michael Lingner, Pierangelo Maset und Hubert Sowa (Hg.): *ästhetisches dasein*, Hamburg 1999, S. 25–45.

²¹ Vgl. Nietzsche 1970 (wie Anm. 19).

²² Kant 1980 (wie Anm. 17), § 69.

²³ Ebd.

²⁴ Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1992.

Escape Attempts

“Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach... Illogical judgements lead to new experience.” Sol LeWitt, 1969¹

I. A Biased History

The era of Conceptual art – which was also the era of the Civil Rights Movement, Vietnam, the Women’s Liberation Movement, and the counter-culture – was a real free-for-all, and the democratic implications of that phrase are fully appropriate, if never realized. *Imagine*, John Lennon exhorted us. And the power of imagination was at the core of even the stodgiest attempts to escape from “cultural confinement,” as Robert Smithson put it, from the sacrosanct ivory walls and heroic, patriarchal mythologies with which the 1960s opened. Unfettered by object status, Conceptual artists were free to let their imaginations run rampant. With hindsight, it is clear that they could have run further, but in the late sixties art world, Conceptual art seemed to me to be the only race in town.

On a practical level, Conceptual artists offered a clear-eyed look at what and where art itself was supposed to be; at the utopian extreme, some tried to visualize a new world and the art that would reflect or inspire it. Conceptual art (or “ultra-conceptual art,” as I first called it, in order to distinguish it from Minimal painting and sculpture, earthworks, and other grand-scale endeavors which appeared in the early sixties as abnormally cerebral) was all over the place in style and content, but materially quite specific.

Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and / or “dematerialized.” Sol LeWitt distinguished between conceptual art “with a small c” (for example his own work, in which the material forms were often conventional, although generated by a paramount idea) and Conceptual art “with a capital C” (more or less what I have described above, but also, I suppose, anything by anyone who wanted to belong to a movement). This has not kept commentators over the years from calling virtually anything in unconventional mediums “Conceptual art.” And this book muddies the waters as well, since it documents the whole heady scene that provided my narrower definition of Conceptual art with its context.

There has been a lot of bickering about what Conceptual art is / was; who began it; who did what when with it; what its goals, philosophy, and politics were and might have been. I was there, but I don’t trust my memory. I don’t trust anyone else’s either. And I trust even less the authoritative overviews by those who were not there. So I’m going to quote

¹ Sol LeWitt. Sentences on Conceptual Art. in: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. Lucy R. Lippard, New York: Praeger, 1973, p. 75.

myself a lot here, because I knew more about it then than I do now, despite the advantages of hindsight.

The times were chaotic and so were our lives. We have each invented our own history, and they don't always mesh; but such messy compost is the source of all versions of the past. Conceptual artists, perhaps more concerned with intellectual distinctions in representation and relationships than those who rely on the object as vehicle / receptacle, have offered posterity a particularly tangled account. My own version is inevitably tempered by my feminist and left politics. Almost thirty years later my memories have merged with my own subsequent life and learnings and leanings. As I reconstitute the threads that drew me into the center of what came to be Conceptual art, I'll try to arm you with the necessary grain of salt, to provide a context, within the ferment of the times, for the personal prejudices and viewpoints that follow. I'm not a theoretician. This is an occasionally critical memoir of a small group of young artists' attempts to escape from the frame-and-pedestal syndrome in which art found itself by the mid-1960s.

When the decade began I was a free-lance researcher, translator, indexer, bibliographer, and would-be writer in New York. I began to publish regularly in 1964. The mid-to-late sixties were one of the most exciting times of my life on every level: I began to make a living from free-lance writing (at almost the exact moment my son was born). I curated my first exhibition, gave my first lectures, published my first two books, began to travel, wrote some fiction, got unmarried, got politicized. Conceptual art was an integral part of the whole process. I came to it, as did most of my artist colleagues, through what came to be called Minimalism. But we converged from very different directions and eventually went off again in others.

The word Minimal suggests a tabula rasa – or rather the failed attempt at a clean slate, a utopian wish of the times that never came true but was important for the goals and desires it provoked. It was and still is an idea that appeals to me, though not for its reality quotient. In graduate school I had written a long paper about a tabula rasa swept clean by the Zen monk's broom and Dada's vitriolic humor. I saw materialist echoes of these impossible longings in the paintings of Robert Ryman and Ad Reinhardt. From 1960 to 1967, I lived with Ryman, who was never called a Minimalist in those days because the roots of his white paintings from the late fifties were in Abstract Expressionism; he was "discovered" around 1967 through the advent of the messier "process art" and was included in a surprising number of "Conceptual art" shows, although the term is really inappropriate for his obsession with paint and surface, light and space. We lived on Avenue A and Avenue D and then on the Bowery. Sol LeWitt was a close friend of ours, and my major intellectual influence at the time. (We had all worked at The Museum of Modern Art in the late fifties. Ryman was a guard; LeWitt was at the night desk; I was a page in the library.)

On and around the Bowery, an art community formed that included LeWitt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle, and Eva Hesse. My own history of Conceptual art is particularly entwined with that studio community, and with LeWitt's work and writings; through him, around 1965–66, I met or saw the work of Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art & Language, Hilla and Bernd Becher, Joseph Kosuth, and Mel Bochner.

Around 1964–65, Kynaston McShine and I had begun work at The Museum of Modern Art on what became the *Primary Structures* exhibition he curated for The Jewish Museum in 1966. That year I also wrote the catalogue for The Jewish Museum’s retrospective of Ad Reinhardt, the reluctant hero of one branch of what was to become Conceptual art. Joseph Kosuth’s storefront Museum of Normal Art was “dedicated” to him. Around the same time, I met Carl Andre, whose poetic detours around art-as-art made him a cantankerous part of the Conceptual community in spite of himself; he never liked or sympathized with the products, although he hung out with the artists. Donald Judd was also a powerful figure, an obdurately blunt artist and writer who was a model for many younger artists. And Robert Morris, elusive and virtually styleless, was the progenitor of many soon-to-be “seminal” concepts.

In 1967, John Chandler and I wrote the article on *The Dematerialization of Art* that was published in the February 1968 *Art International*, in which we saw “ultra-conceptual art” emerging from two directions: art as idea and art as action. In late 1967, I went to Vancouver and found that Iain and Ingrid (then Elaine) Baxter (the N.E. Thing Co.) and others there were on a wavelength totally unconnected yet totally similar to that of many New York friends. This and later encounters in Europe confirmed my belief in “ideas in the air” – “the spontaneous appearance of similar work totally unknown to the artists that can be explained only as energy generated by [well-known, common] sources and by the wholly unrelated art against which all the potentially ‘conceptual’ artists were commonly reacting,” as I once described the phenomenon.

The question of sources has since become a sore point. Marcel Duchamp was the obvious art-historical source, but in fact most of the artists did not find his work all that interesting. The most obvious exceptions, perhaps, were the European-connected Fluxus artists; around 1960 Henry Flynt coined the term “concept art,” but few of the artists with whom I was involved knew about it, and in any case it was a different kind of “concept” – less formal, less rooted in the subversion of art-world assumptions and art-as-commodity. As responsible critics we had to mention Duchamp as a precedent, but the new art in New York came from closer to home: Reinhardt’s writings, Jasper Johns’s and Robert Morris’s work, and Ed Ruscha’s deadpan photo-books, among others. Duchampian “claiming,” however, was an occasional strategy: the N.E. Thing Co. categorized its work as ACT (Aesthetically Claimed Things) or ART (Aesthetically Rejected Things); Robert Huot, Marjorie Strider, and Stephen Kaltenbach all did pieces that “selected” art-like objects from real life in the city.

In my own experience, the second branch of access to what became Conceptual art was a jurying trip to Argentina in 1968. I returned belatedly radicalized by contact with artists there, especially the Rosario Group, whose mixture of conceptual and political ideas was a revelation. In Latin America I was trying to organize a “suitcase exhibition” of dematerialized art that would be taken from country to country by “idea artists” using free airline tickets. When I got back to New York, I met Seth Siegelau, who had begun to reinvent the role of the “art dealer” as distributor extra-ordinaire through his work with Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry, and Joseph Kosuth. Siegelau’s strategy of bypassing the art world with exhibitions that took place outside of galleries and / or New York and / or were united in publications that were art rather than merely *about* art dovetailed

with my own notions of a dematerialized art that would be free of art-world commodity status. A practical man, unencumbered at the time by addiction to ideology or esthetics, Siegelau went right ahead and did what had to be done to create international models for an alternative art network.

On my return from Latin America I was also asked to co-curate (with painter Robert Huot and political organizer Ron Wolin) an exhibition of important Minimal artworks against the Vietnam war, as a benefit for Student Mobilization and the opening show at Paula Cooper's new Prince Street space. (It included LeWitt's first public wall drawing.) In January 1969 the Art Workers Coalition (AWC) was formed on a platform of artists' rights which was soon expanded into opposition to the Vietnam war. (Anti-racism and then anti-sexism were soon added to the anti-war agenda.) The AWC provided a framework and an organizational relationship for artists who were mixing art and politics that attracted a number of "Conceptual artists." Kosuth designed a fake membership card for entrance to The Museum of Modern Art – one of our major targets – with AWC rubberstamped in red across it. Andre was the resident Marxist. Smithson, Judd, and Richard Serra were skeptical, non-participating presences. The Guerrilla Art Action Group (GAAG), consisting at that time of Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson, and Silvianna, was a major force in the AWC's Action Committee, though maintaining its own identity. While GAAG's almost Dada letters to President Nixon ("Eat What You Kill") and other world leaders were in the spirit of the general "Conceptual movement," their blood-and-guts performance style and their connections to Europe, via Fluxus and Destruction Art, separated them from the cooler, Minimal art-oriented Conceptual mainstream.

"Concept art is not so much an art movement or vein as it is a position or worldview, a focus on activity." Ken Friedman, formerly head of Fluxus West, San Diego, 1971

So "Conceptual art" – or at least the branch of it in which I was involved – was very much a product of, or fellow traveler with, the political ferment of the times, even if that spirit had arrived belatedly in the art world. (A small group of artists, including Rudolf Baranik, Leon Golub, Nancy Spero, and Judd had been organizing against the war for several years by then. Even earlier, Reinhardt had also spoken out and demonstrated against intervention in Vietnam, but the Reinhardtian attitude remained that art was art and politics were politics and that when artists were activists they were acting as artist citizens rather than as aesthetic arbiters.) The strategies with which we futilely schemed to overthrow the cultural establishment reflected those of the larger political Movement, but the most effective visual antiwar imagery of the period came from outside the art world, from popular / political culture.

For me, Conceptual art offered a bridge between the verbal and the visual. (I was writing abstract, conceptual "fiction" then; at one point I tried alternating pictorial and verbal "paragraphs" in a narrative; nobody got it.) By 1967, although I had only been publishing art criticism for a few years, I was very aware of the limitations of the genre. I never liked the term critic. Having learned all I knew about art in the studios, I identified with artists and never saw myself as their adversary. Conceptual art, with its transformation of the

studio into a study, brought art itself closer to my own activities. There was a period when I saw myself as a writer-collaborator with the artists, and now and then I was invited by artists to play that part. If art could be anything at all that the artist chose to do, I reasoned, then so could criticism be whatever the writer chose to do. When I was accused of becoming an artist, I replied that I was just doing criticism, even if it took unexpected forms. I organized my first exhibition (*Eccentric Abstraction*) at the Fischbach Gallery in 1966, when critics rarely curated, and considered it, too, just another kind of “criticism.” (At the height of my conceptually hybrid phase, Kynaston McShine asked me to write a text for The Museum of Modern Art’s Duchamp catalogue. I constructed it of “readymades” chosen by a “random system” from the dictionary, and to my amazement, they used it.)

I also applied the conceptual freedom principle to the organization of a series of four exhibitions which began in 1969 at the Seattle Art Museum’s World’s Fair annex. They included wall works, earthworks, and sculptural pieces as well as more idea-oriented pieces. Three aspects (or influences) of Conceptual art were incorporated in these shows: the titles (557,087 in Seattle) were the current populations of the cities; the catalogues were randomly arranged packs of index cards; and with a team of helpers, I executed (or tried to) most of the outdoor works myself, according to the artists’ instructions. This was determined as much by economic limitations as by theory; we couldn’t afford plane fare for the artists.

When the show went to Vancouver, it acquired a new title (955,000), additional cards, a bibliography, and many new works, which were shown in two indoor locations (the Vancouver Art Gallery and the Student Union at the University of British Columbia) and all over the city. My texts in the card catalogues included aphorisms, lists, and quotes and were mixed in, unsequentially, with the artists’ cards. The idea was that the reader could discard whatever s/he found uninteresting. Among my cards: “Deliberately low-keyed art often resembles ruins, like neolithic rather than classical monuments, amalgams of past and future, remains of something ‘more,’ vestiges of some unknown venture. The ghost of content continues to hover over the most obdurately abstract art. The more open, or ambiguous, the experience offered, the more the viewer is forced to depend upon his [sic] own perceptions.”

The third version, in 1970, was a more strictly conceptual and portable exhibition that originated at the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires as 2,972,453; it included only artists not in the first two versions: among others, Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George, and Victor Burgin. The fourth version, in 1973, was c. 7,500 – an international women’s Conceptual show that began at the California Institute of the Arts in Valencia, California, and traveled to seven venues, ending in London. It included Renate Altenrath, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Jacki Apple, Alice Aycock, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Doree Dunlap, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Kozlov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernadette Mayer, Christiane Möbus, Rita Myers, Renee Nahum, N.E. Thing Co., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Laderman Ukeles, and Martha Wilson. I list all these names here, as I said on a catalogue card at the time, “by way of an exasperated reply on my own part to those who say ‘there are no women making conceptual art.’ For the record, there are a great many more than could be exhibited here.”

The inexpensive, ephemeral, unthreatening character of the Conceptual mediums themselves (video, performance, photography, narrative, text, actions) encouraged women to participate, to move through this crack in the art world's walls. With the public introduction of younger women artists into Conceptual art, a number of new subjects and approaches appeared: narrative, role-playing, guise and disguise, body and beauty issues; a focus on fragmentation, interrelationships, autobiography, performance, daily life, and, of course, on feminist politics. The role of women artists and critics in the Conceptual art flurry of the mid-sixties was (unbeknownst to us at the time) similar to that of women on the Left. We were slowly emerging from the kitchens and bedrooms, off the easels, out of the woodwork, whether the men were ready or not – and for the most part they weren't. But even lip service was a welcome change. By 1970, thanks to the liberal-to-left politics assumed by many male artists, a certain (unprecedented) amount of support for the feminist program was forthcoming. Several men helped us (but knew enough to stay out of the decision-making) when the Ad Hoc Women Artists Committee (an offshoot of the AWC) launched its offensive on the Whitney Annual exhibition. The "anonymous" core group of women faked a Whitney press release stating that there would be fifty percent women (and fifty percent of them "non-white") in the show, then forged invitations to the opening and set up a generator and projector to show women's slides on the outside walls of the museum while a sit-in was staged inside. The FBI came in search of the culprits.

One of the reasons we were successful in forcing the Whitney to include four times as many women as before in that year's sculpture show was the establishment of the Women's Art Registry, initiated in angry response to the "There-are-no-women-who..." (make large sculpture, Conceptual art, kinetic art, et cetera et cetera) syndrome. As a freelance writer I was unaware of personal gender discrimination (it's hard to know what jobs you don't get), but it was easy enough to perceive when it came to women artists, who were virtually invisible in the mid-sixties, with a very few exceptions: Lee Bontecou, Carolee Schneemann, and Jo Baer being practically the only ones around my age; the others were older, second-generation Abstract Expressionists. A brilliant horde was waiting in the wings.

In terms of actual Conceptual art, the major female figure in New York in the 1960s was Lee Lozano, who had shown her huge industrial / organic paintings at Dick Bellamy's cutting-edge Green Gallery. She was making extraordinary and eccentric art-as-life Conceptual works in the late sixties: a *general strike piece*, an *I Ching piece*, a *dialogue piece*, a *grass piece*, and *infictions*. "Seek the extremes," she said, "That's where all the action is." (When the Women's Movement began, Lozano made the equally eccentric decision never to associate with women.)

Yoko Ono, who had participated in Fluxus since the early 1960s, continued her independent proto-Conceptual work. In 1969 Agnes Denes began her *Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy*, involving rice, trees, and haiku as well as mathematical diagrams. Martha Wilson, still a student at the Nova Scotia College of Art and Design, began her examinations of gender and role playing that evolved into performance and continue today in her "impersonations" of Nancy Reagan, Tipper Gore, and other friends of the arts. Christine Kozlov, who was also very young, was Joseph Kosuth's collaborator in the Museum of Normal Art and other enterprises and did her own rigorously "rejective" work. Yvonne

Rainer's drastic alterations of modern dance were also very influential. On the West Coast, Eleanor Antin pursued the whimsical, narrative vein that was to lead her to neo-theatrical performance and filmmaking, especially with her cinematic *100 Boots* postcards (1971), in which pairs of rubber boots wandered out of the gallery to explore the real world, traveling through the U.S. mails.

By the end of the decade Adrian Piper (also very young then) had made a series of mapping pieces and intellectual actions that explored philosophical/spatial concepts, somewhat reminiscent of LeWitt and Huebler. By 1970 she had launched into her own totally original identity works – the *Catalysis* series, in which she recreated or destroyed her own image/identity in bizarre public activities. Conceptual art has continued to be the basis of much important postmodern feminist work, from Piper, Antin, Martha Rosler (who was making photo-text pieces in Los Angeles in 1970), Suzanne Lacy, Susan Hiller, and Mary Kelly to Barbara Kruger, Jenny Holzer, and Lorna Simpson, among others.

II. Outside the Frame

“For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there's something going on outside the frame that could be considered an artistic idea.” Robert Barry, 1968

“Ideas alone can be works of art; they are a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.... The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.” Sol LeWitt, 1969

“I was beginning to suspect that information could be interesting in its own right and need not be visual as in Cubist, etc. art.” John Baldessari, 1969

Although Conceptual art emerged from Minimalism, its basic principles were very different, stressing the acceptively open-ended in contrast to Minimalism's rejectively self-contained. If Minimalism formally expressed “less is more,” Conceptual art was about saying more with less. It represented an opening up after Minimalism closed down on expressionist and Pop excesses. As Robert Huot said in a 1977 billboard piece: “Less Is More, But It's Not Enough.”

I'm often asked by younger students of the period why I talk about Conceptual art in political terms when, looking back, most of it seems supremely apolitical. Part of the answer is relative. With a few exceptions, the art was apolitical, but in an art world that still idolized Clement Greenberg (who in turn publicly abhorred Pop and Minimal art), that denied even the presence of political concerns, and offered little or no political education or analysis, Conceptual artists – most of whom were then in their twenties and thirties – looked and sounded like radicals. Now, with a few exceptions, their art looks timid and disconnected in comparison to the political activism of the sixties and the activist art of the late seventies and eighties, much of which is Conceptually aligned. The prime exceptions were GAAG and the work of the Uruguayan expatriate Luis Camnitzer.

Writing from a consciousness almost non-existent in the American art world, Camnitzer wrote in 1970 that despite the fact that so many people in the world were starving to death, “artists continue to produce full-belly art.” He mused about why the phrase “Colonial Art” was art-historically positive, and applied only to the past, because “In reality it happens in the present, and with benevolence it is called ‘international style.’” In perhaps the most inspired political Conceptual artwork, *Orders & Co.* (Camnitzer) sent a letter to Pacheco Areco, president of Uruguay in 1971, ordering him to do things he could not help doing, so as to expose the dictator to dictatorship: “The 5th of November you will simulate normal walking but you will be conscious that for this day *Orders & Co.* have taken possession of every third step you take. It is not necessary for you to obsess yourself with this.”

Around the same time, Hans Haacke wrote: “Information presented at the right time and in the right place can potentially be very powerful. It can affect the general social fabric.... The working premise is to think in terms of systems: the production of systems, the interference with and the exposure of existing systems.... Systems can be physical, biological, or social.”²

One could argue that art is rarely in the right place, but Haacke’s statement was sharpened when his 1971 exhibition of systems was canceled by the Guggenheim Museum (his champion, curator Edward Fry, was also fired). The offending piece was “social,” a thoroughly-researched work on actual absentee landlords, with whom the Guggenheim apparently shared an intense class-identification. Censorship sent Haacke’s art in a more political direction, his “museum-quality” resistance eventually providing a bridge between Conceptualism, activism, and postmodernism.

However, it was usually the form rather than the content of Conceptual art that carried a political message. The frame was there to be broken out of. Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or “alternative”) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war. “The artists who are trying to do non-object art are introducing a drastic solution to the problems of artists being bought and sold so easily, along with their art.... The people who buy a work of art they can’t hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors,” I said in 1969 (*Now that’s utopian ...*)

It was also becoming clear how authorship and ownership were intertwined. In Paris, in 1967, Daniel Buren (whose first striped works had been made in 1966), Olivier Mosset, and Niele Toroni invited reviewers to make or claim their paintings: “In order to discuss a forgery,” wrote the critic Michel Claura, “one must refer to an original. In the case of Buren, Mosset, Toroni, where is the original work?” In Holland, in 1968, Jan Dibbets, who had stopped painting in 1967, said: “Sell my work? To sell isn’t part of the art. Maybe there will be people idiotic enough to buy what they could make themselves. So much the worse for them.” Carl Andre said of his outdoor line of hay bales at Windham College in Vermont in 1968 (another Siegelau enterprise) that it “is going to break down and gradually disap-

² Jeanne Siegel. An Interview with Hans Haacke. *Arts Magazine* 45, no. 7, May 1971, pp. 18–21, here p. 21.

pear. But since I'm not making a piece of sculpture for sale... it never enters the property state." This attack on the notion of originality, "the artist's touch," and the competitive aspects of individual style constituted an attack on the genius theory, the hitherto most cherished aspect of patriarchal, ruling-class art.

Some Conceptualists took a page from Pop (imagery and techniques) and Minimalism (fabrication out of the artist's hands) by assuming an "industrial" approach. Ruscha had said, early on, that his photographic artist's books were not "to house a collection of art photographs – they are technical data like industrial photography." He eliminated text so the photos would become "neutral." There was a cult of "neutrality" in Minimalism, applied not only to the execution of objects but to the ferocious erasure of emotion and conventional notions of beauty. (Morris's 1963 *Card File* and *Statement of Aesthetic Withdrawal* were precedents.) In 1967, LeWitt said "The idea becomes a machine that makes the art." Bochner curated an exhibition of "working drawings" at the School of Visual Arts, which included "non-art" as well as businesslike art diagrams. Andre explained his work, based on "particles" of material, in Marxist terms. Dennis Oppenheim did two large-scale earth-works that were about (and resulted in) wheat production. In Germany, Hilla and Bernd Becher were offering a new framework for documentary photography with their frontal, unmodulated images of industrial sites. And in England John Latham initiated the Artists Placement Group (APG), which placed artists in "real world" workplaces. Frequently perceptible beneath the surface of such statements was the need to identify art with respectable work, and on a more superficial level, with the working class.

A related notion, also designed to avoid the isolation of art from the "ordinary" world, was a new angle on style and authorship, which led to post-Dada appropriation. Reviewing 557,087 in *Artforum*, Peter Plagens suggested that "There is a total style to the show, a style so pervasive as to suggest that Lucy Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists." Of course a critic's medium is always artists; critics are the original appropriators. Conceptual artists followed the Dadas into this territory. Starting from their Duchampian notion of "claiming," appropriation in the 1960s became more political as art-world artists borrowed John Heartfield's classic poster-makers' technique or co-opting media and other familiar images for new and often satirical ends (the "corrected billboard" of the later 1970s expanded this idea). Information and systems were seen as fair game, in the public domain. The appropriation of other artists' works or words, sometimes mutually agreed-upon as a kind of collaboration, was another Conceptual strategy. A combative attitude toward art as individual product was also implied, in line with the general sixties appeal of the collective act. Barthelme took on the alter ego James Robert Steelrails; a pseudonymous Arthur R. Rose (a multiple pun, perhaps, on Rose Sélavy, Barbara Rose, Art, Author/ity, tumescence, etc.) interviewed artists; I quoted the mythical Latvan (later Latvana) Greene. In 1969, the Italian artist Salvo appropriated the letters of Leonardo da Vinci to Lodovico il Moro. In 1970, Eduardo Costa mocked the art world's first-come-first-served bias in *A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artists, Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else*.

In Robert Barry *Presents A Work By Ian Wilson* (July 1970), the work was *Ian Wilson*, a fragment of the elusive *Oral Communication*, which Wilson once described as taking "the

object or the idea of oral communication out of its natural context” and putting it in an art context, by speaking it, at which point “it became a concept.” In another work from this series of “presentations” of others’ work, Barry kidnapped three of my card catalogues and a review as the total contents of his 1971 Paris exhibition. In one particularly convoluted interchange, I wrote something about all this mutual appropriation, much enjoying the twists and turns on art, plagiarism, and criticism encountered, and my text became simultaneously part of two different artworks – by Douglas Huebler and David Lamelas. “It’s all just a matter of what to call it?” I asked rhetorically. “Does that matter?” (I still wonder and I still try to blur the boundaries between art and everything else as much as possible.) This is as close as Conceptual art came to the meaningful play of Dada, and these were, actually, political questions that affected the whole conception of what art was and what art could do.

“The root word ‘image’ need not be used only to mean representation (in the sense of one thing referring to something other than itself). To re-present can be defined as the shift in referential frames of the viewer from the space of events to the space of statements or vice versa. Imagining (as opposed to imaging) is not a pictorial preoccupation. Imagination is a projection, the exteriorizing of ideas about the nature of things seen. It re-produces that which is initially without product.” Mel Bochner, 1970

For artists looking to restructure perception and the process / product relationship of art, information and systems replaced traditional formal concerns of composition, color, technique, and physical presence. Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen in paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism. There was a fascination with huge numbers (Mario Merz’s pseudo-mathematical Fibonacci series, Barry’s *One Billion Dots* (1969), Kawara’s *One Million Years* (1969), and with dictionaries, thesauruses, libraries, the mechanical aspects of language, permutations (LeWitt and Darboven), the regular, and the minute (for example, Ian Murray’s 1971 *Twenty Waves In A Row*). Lists of words were equally popular, for example Barry’s 1969 piece that included its own “refinement” as it progressed at least into 1971, which began: “It is whole, determined, sufficient, individual, known, complete, revealed, accessible, manifest, effected, effectual, directed, dependent.”

Austerity took precedence over hedonism, even to the point of deliberate “boredom” (sanctified by Minimalism as an alternative to frenetic expressionist individualism and crowd-pleasing Pop). There was a decidedly puritanical cast to much Conceptual art, as well as a fascination with pseudo-scientific data and neo-philosophical gobbledygook. One elegant precedent was Graham’s *March 31, 1966*, which listed distances from “1,000,000, 000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000 miles to edge of known universe” through celestial, geographic, then local sectors to the artist’s typewriter and glasses to “.00000098 miles to cornea from retinal wall.” Donald Burgy’s 1968 *Rock* series combined this impetus with the notion of context and took it to an almost absurd extreme, documenting “selected physical

aspects of a rock; its location in, and its conditions of, time and space,” including weather maps, electron microscopy, X-ray photographs, spectrographic and petrographic analysis. “The scale of this information extends, in time,” said Burgy, “from the geologic to the present moment; and, in size of matter, from the continental to the atomic.” Sometimes a certain wit was involved, as in Dibbet’s manipulations of perspective so that non-rectangles appeared rectangular; he did this on walls, on the ground, and, in 1968, on television, showing a tractor furrowing ground with perspective corrections matching the rectangular frame of the TV screen.

The emphasis on process also led to art-as-life, life-as-art pieces, like Lozano’s, Piper’s, and Gilbert & George’s living sculptures, and especially Mierle Laderman Ukeles’s *Maintenance Art* series, which began in 1969. In 1971, as Haacke’s real-estate piece was being censored, Allan Kaprow published his influential text on “the education of the un-artist,” and Christopher Cook executed a grand-scale “art-as-life” work by assuming the directorship of the Institute of Contemporary Art in Boston as a year-long piece. In performance, conceptualized improvisation played a similar role, as in Vito Acconci’s “following” piece, or his *Zone* (1971), in which he tried to keep a cat confined in a taped square for half an hour, blocking its moves by walking, no hands. The later work of Linda Montano, Lynn Hershman, and Tehching Hsieh inherited and extended this legacy.

Communication (but not community) and distribution (but not accessibility) were inherent in Conceptual art. Although the forms pointed toward democratic outreach, the content did not. However rebellious the escape attempts, most of the work remained art-referential, and neither economic nor aesthetic ties to the art world were fully severed (though at times we liked to think they were hanging by a thread). Contact with a broader audience was vague and undeveloped.

Surprisingly little thought was given in the United States (as far as I know) to education, especially within or as alternatives to the existing institutions. In 1967, Amsterdam artists Dibbets, Ger van Elk, and Lucassen began the short-lived International Institute for the Reeducation of Artists. The most powerful model was Joseph Beuys, who said in 1969: “To be a teacher is my greatest work of art. The rest is the waste product, a demonstration.... Objects aren’t very important for me any more.... I am trying to reaffirm the concept of art and creativity in the face of Marxist doctrine.... For me the formation of the thought is already sculpture.”

Verbal strategies enabled Conceptual art to be political, but not populist. Communication between people was subordinate to communication about communication. “Whereas it took years to get a work to Europe or California [from New York],” said Siegelau, “now it takes a telephone call. These are significant differences. The idea of swift communication implies that no one has anything.” In the era of faxes and the Internet, this seems quaint, but at the time the adoption of telex technology by N.E. Thing Co. and Haacke seemed daringly “beyond art.”

Occasionally the content seemed relatively accessible, as in James Collins’s Introduction Pieces of 1970–71, in which he introduced two total strangers in a public place, photographed them shaking hands, then asked them to sign an “affidavit” on the transaction. However, there was also a “semiotic” component to these works that effectively academi-

cized them: “That the message functioned *disjunctively* culturally was employed as a device to re-align the recipients’ relationship to the message, as a theoretical construct.”

For the most part communication was perceived as distribution, and it was in this area that populist desires were raised but unfulfilled. Distribution was often built into the piece. Weiner offered the most classic and concise examination of this issue in the stipulations for “ownership” (or for avoiding ownership) that accompanied all of his works:

- “1. The artist may construct the piece.
2. The piece may be fabricated.
3. The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.”

Since novelty was the fuel for the conventional art market, and novelty depended upon speed and change, Conceptual artists gloried in speeding past the cumbersome established process of museum-sponsored exhibitions and catalogues by means of mail art, rapidly edited and published books of art, and other small-is-better strategies. “Some artists now think it’s absurd to fill up their studios with objects that won’t be sold, and are trying to get their art communicated as rapidly as it is made. They’re thinking out ways to make art what they’d like it to be in spite of the devouring speed syndrome it’s made in. That speed has not only to be taken into consideration, but to be utilized,” I told Ursula Meyer in 1969; “the new dematerialized art ... provides a way of getting the power structure out of New York and spreading it around to wherever an artist feels like being at the time. Much art now is transported by the artist, or *in* the artist himself [sic], rather than by watered-down, belated circulating exhibitions or by existing information networks.”

“Communication relates to art three ways: (1) Artists knowing what other artists are doing. (2) The art community knowing what artists are doing. (3) The world knowing what artists are doing. ... It’s my concern to make it known to multitudes. [The most suitable means are] books and catalogues.” Seth Siegelaub, 1969

One of the things we often speculated about in the late sixties was the role of the art magazine. In an era of proposed projects, photo-text works, and artists’ books, the periodical could be the ideal vehicle for art itself rather than merely for reproduction, commentary, and promotion. At one point I recall brainstorming with friends about a parasite magazine, each “issue” of which would appear noted as such in a different “host” magazine each month. The idea was to give readers first-hand rather than second-hand information about art. (Kosuth, Piper, and Ian Wilson published works as “ads” in newspapers at the time; in the 1980s this strategy was revived by Haacke and Group Material.)

In 1970, Siegelaub, with the enthusiastic support of editor Peter Townsend, took over an issue of the then lively British journal *Studio International* and made it a kind of magazine exhibition with six “curators” (critics David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Hans Strelow, and myself). We were each given eight pages and could fill them however we liked, with whatever artists we liked, doing whatever they liked. Claura chose only Buren, who striped his pages in yellow and white; Strelow chose Dibbets and

Darboven; the rest of us chose eight artists with a page each. My “show” was a round robin. I asked each artist to provide a “situation” within which the next artist was to work, so the works created one cumulative, circular piece. (For example: Weiner to Kawara: “Dear On Kawara, I must apologize but the only situation I can bring myself to impose upon you would be my hopes for your having a good day. Fond Regards, Lawrence Weiner.” Kawara replied with a telegram: I AM STILL ALIVE, sent to LeWitt, who responded by making a list of seventy-four permutations of that phrase.)

Decentralization and internationalism were major aspects of the prevailing distribution theories. This sounds odd now, when the “art world” extends to most of the western world (though “global” is still out of reach, *Magiciens de la terre* and the *Bienal de La Habana* notwithstanding). In the sixties, however, New York was resting in a self-imposed, and self-satisfied, isolation, having taken the title of world art capital from Paris in the late fifties. At the same time, the political struggles of the sixties were forging new bonds among the youth of the world. (The Parisian Situationists, though rarely mentioned in the Conceptual art literature, paralleled its goals in many ways, although the French focus on media and spectacle was far more politically sophisticated.)

The easily portable, easily communicated forms of Conceptual art made it possible for artists working out of the major art centres to participate in the early stages of new ideas. Huebler, for instance, one of the most imaginative and broad-ranging early Conceptualists, lived in Bradford, Massachusetts. They could also carry their work with them as they moved around the country or world. When artists travel more, I argued at the time – not to sightsee, but to get their work out – they take with them the ambience, stimulus, and energy of the milieu in which the work was made (New York was still implied as the prime source of that energy): “People are exposed directly to the art and to the ideas behind it in a more realistic informal situation.” (This was before the “visiting artist” lecture series became an American academic institution; with the artists’ slide registry, which came out of the Women’s Movement, such series transformed the American art student’s education and voided the curatorial excuse, “there are no good artists out there.”) Spirits were high. In a decommodified “idea-art,” some of us (or was it just me?) thought we had in our hands the weapon that would transform the art world into a democratic institution.

By the end of the decade, connections had been made between “idea artists” and their supporters around the United States and in England, Italy, France, Germany, Holland, Argentina, and Canada (Vancouver and Halifax in particular). By 1970 Australia (the Inhibodress group in Sydney) and Yugoslavia (the OHO group) had also kicked in. We began to see that Europe was more fertile ground than the United States for these new networks and means of dissemination. As younger American artists were invited to Europe, younger European artists began to show up in New York independently, making contact with their peers, cooking up inexpensive but expansive international “projects” unaffiliated with the commercial gallery system; French was the lingua franca, as few then spoke good English. The generous government funding in Europe (and more curatorial sympathy on the intellectual / political level) and, in Germany, the Kunsthalle system made more and quicker experimentation possible. The New York art world was so full of itself that it didn’t need to pay much attention to the Conceptual gnats nipping at its fat flanks. The British critic

Charles Harrison pointed out that in the late 1960s, Paris and the various European cities were in the position that New York was around 1939: a gallery and museum structure existed, but it was so dull and irrelevant to new art that there was a feeling that it could be bypassed. "Whereas in New York," I said, "the present gallery-money-power structure is so strong that it's going to be very difficult to find a viable alternative to it."

Kynaston McShine's fully international *Information* show at The Museum of Modern Art in the summer of 1970 was an unexpected exception. Born of an art-oriented interest in systems and information theory, and then transformed by the national rage attending Kent State and Cambodia, it became a state-of-the-art exhibition unlike anything else that cautious and usually unadventurous institution had attempted to date. The handsome catalogue looked like a Conceptual artist's book, with its informal "typewritten" text and wild range of non-art imagery from anthropology to computer science, and an eclectic, interdisciplinary reading list. I am listed in the table of contents with the artists because of the weird critical text I contributed (from Spain, where I was writing a novel deeply influenced by Conceptual art), and elsewhere as a "critic" (in quotation marks). Many of the artists might have preferred the quotation-marks treatment too, as a way of distancing themselves from predictable roles. Another departure for the time: films, videos, books, and John Giorno's *Dial-A-Poem* were among the exhibits. Adrian Piper's contribution was a series of notebooks filled with blank pages in which the viewers were "requested to write, draw, or otherwise indicate any response suggested by this situation (this statement, the blank notebook and pen, the museum context, your immediate state of mind, etc.)."

III. The Charm of Life Itself

"At its most inventive, it has the mystery and charm of life itself. It is the toughness of art that is lacking." Amy Goldin on Conceptual art, 1969

Inevitably, the issues of Conceptual art as "not art," "non-art," and "anti-art" was raised in the face of all these typed and xeroxed pages, blurry photographs, and radical (sometimes preposterous or pretentious) gestures. Frederick Barthelme (who later gave up his cantankerous forays into "visual" art to become a well-known novelist) rejected the notion of [art] by refusing to say the word: "I do not agree that by putting something into an [sic] context one admits to making . . . I do not like the word. I do not like the body of work defined by the word. What I do like is the notion production. I produce in order to pass the time."

It was sometimes a question of who was an artist and to what extent art is style. The late Australian artist Ian Burn, who was an early member of Art & Language, stated the anti-style position of many Conceptualists when he said in 1968: "Presentation is a problem because it can easily become a form in itself, and this can be misleading. I would always opt for the most neutral format, one that doesn't interfere with or distort the information."

"There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. I guess I can't get it out of my system. Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world." Robert Barry, 1968

One of the suggested solutions was a tabula rasa. In 1970, John Baldessari cremated all his art dated May 1953 to March 1966, thereby giving himself a fresh start. Kozlov showed an empty film reel, and made rejection itself her art form, conceptualizing pieces and then rejecting them, freeing herself from execution while remaining an artist. In England, Keith Arnatt titled a work *Is it Possible For Me To Do Nothing As My Contribution To This Exhibition?* and mused on “Art as an Act of Omission.” In Australia, Peter Kennedy made a ten-minute piece that transferred bandages from a microphone onto a camera, forming a doubly muted transition between silence and invisibility.

In 1969 I organized an exhibition at the Paula Cooper Gallery, a benefit for the Art Workers Coalition, in which the symptoms of dematerialization were well advanced: an (apparently) “empty” room contained Haacke’s *Air Currents* (a small fan), Barry’s invisible *Magnetic Field*, Weiner’s *Minute Pit In The Wall From One Air-Rifle Shot*, Wilson’s *Oral Communication*, a “secret” by Kaltenbach, a small black blip painted on the wall by Richard Artschwager, Huot’s “existing shadows,” and a tiny cable wire piece by Andre on the floor. The smallest room was, by contrast, crammed with printed matter – photo, text, xerox, and otherwise shrunken art.

This was a relatively conservative statement. Barry rejected the closed claustrophobic spaces of the gallery system by closing the gallery for one of his shows. Buren sealed off the entrance to a gallery space in Milan with his trademark white-and-one-color striped fabric, “opening” and “closing” the show in one move. In Argentina, Graciela Carnevale welcomed opening visitors to a totally empty room; the door was hermetically sealed without their knowing it: “The piece involved closing access and exits, and the unknown reactions of the visitors. After more than an hour, the ‘prisoners’ broke the glass window and ‘escaped.’”

Such escape attempts were in fact being made by the artists rather than by the audiences. In this case the audience was forced to act out the artists’ desires – to break out of the system. Much of this discussion had to do with boundaries – those imposed by conventional art definitions and contexts, and those chosen by the artists to make points about the new, autonomous lines they were drawing. “All legitimate art deals with limits,” said Smithson. “Fraudulent art feels that it has no limits.” Some, like Huebler and Oppenheim, focused on the redistribution of site or place, although the more abstract notions of space and context usually prevailed over local specificity.

“The more successful work from the minimal syndrome rejected itself, allowing the viewer a one-to-one confrontation with pure limit or bounds. This displacement or sensory pressures from object to place will prove to be the major contribution of minimalist art.” Dennis Oppenheim, 1969

Huebler “dematerialized” place (or space) in his many map pieces, which in a quintessentially “Conceptual” manner disregarded time and space limitations, and in works like one from 1970, which consisted of a vertical line drawn on a sheet of paper with the line below it reading: “The line above is rotating on its axis at a speed of one revolution each day.” Bchner, who made a series of works delineating interior architectural measurements, wrote the same year: “A fundamental assumption in much recent past art was that things

have stable properties, that is to say boundaries.... Boundaries, however, are only the fabrication of our desire to detect them.” Applying the idea to a social context, Baldessari executed a “ghetto boundary” piece with George Nicolaidis for 557,087 in Seattle in 1969 which, although intended as a consciousness-raising device, would probably be perceived as racist today: they affixed small silver and black labels to telephone poles or street signs along the boundary of an African-American neighbourhood.

“I’m beginning to believe that one of the last frontiers left for radical gestures is the imagination.” David Wojnarowicz, 1989³

Even in 1969, as we were imagining our heads off and, to some extent, out into the world, I suspected that “the art world is probably going to be able to absorb conceptual art as another ‘movement’ and not pay too much attention to it. The art establishment depends so greatly on objects which can be bought and sold that I don’t expect it to do much about an art that is opposed to the prevailing systems.” (This remains true today – art that is too specific, that names names, about politics, or place, or anything else, is not marketable until it is abstracted, generalized, defused.) By 1973, I was writing with some disillusion in the *Postface of Six Years*: “Hopes that ‘conceptual art’ would be able to avoid the general commercialization, the destructively ‘progressive’ approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969... that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world’s most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object..., art and artists in a capitalist society remain luxuries.”

Yet, with a longer view, it is also clear that the Conceptual artists set up a model that remains flexible enough to be useful today, totally aside from the pompous and flippant manner in which it has sometimes been used in the art context. Out of that decade from 1966 to 1975 came a flock of cooperative galleries (655 Mercer and A.I.R. being the notable survivors), a tide of artists’ books (which led to the formation in 1976 of Printed Matter and the Franklin Furnace Archive), another activist artists’ organization led by former Conceptualists (Artists Meeting for Cultural Change) after the AWC faded with the Vietnam war, and an international performance art and video network. Activist and ecological/site-specific work that had its beginnings in the 1960s in Conceptual-related projects has seen a revival in the 1980s and 1990s; the much-maligned Whitney Biennial

³ David Wojnarowicz. Post Cards from America. X-Rays from Hell. in: *Witnesses. Against Our Vanishing*, exh. cat. Artists Space, New York: Artists Space, 1989, p. 10.

of 1993 featured more-and-less “political” art that recalled its Conceptual sources; and feminist activists like the Guerrilla Girls and the Women’s Action Coalition (WAC) also renewed 1960s and early 1970s concerns with women’s representation in the media, daily life, and role playing/ gender-bending.

Perhaps most important, Conceptualists indicated that the most exciting “art” might still be buried in social energies not yet recognized as art. The process of extending the boundaries didn’t stop with Conceptual art: These energies are still out there, waiting for artists to plug into them, potential fuel for the expansion of what “art” can mean. The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility.

in: Lucy Lippard (ed.). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley and Los Angeles: Studio Vista, 1997, pp. vii–xxii.

The BRAID: Moving Across Dimensions from Representation to Performativity

Introduction

I situate myself as an artist who performs research in the arts for the arts, as “Performative Diagrammatics.” My work includes conversations with other artists, diagrammatic co-creation and facilitation projects, and the study of related inquiries that engage with embodied, cognitive and institutional framings in tandem.¹ I am interested in artistic epistemes. The place given to the study of practice in art, in the philosophy, sociology and history of art creates institutional framings.² Cultural policy studies assess the other side of this coin, the institutional expression of beliefs about artistic practice and its value.³ Cognitive framings of practice I take inspiration from flow through Critical Pedagogy and Decolonial Research, specifically personal research narratives and methodologies.⁴

In 2016, I was pointed to Karen Barad’s writing, with the challenge to diagram some of it. The following narrates how a formal, visual solution I devised in creating a diagrammatic sketch of Karen Barad’s proposal to place intra-action at the center of a new, onto-epistemological world view (see Diagram 1, p. 228),⁵ subsequently evolved into the diagrammatic BRAID instrument (see Diagram 2, p. 233).

The stream that fed into the BRAID instrument was a long series of conversations with artists, initiated with the intent to support artistic identification of own epistemes, through conversations about making that are not object centered. Condensing this stream, the BRAID then became a diagrammatic facilitation instrument⁶ that invites artists and other

1 Dwight Conquergood. Performance Studies. Interventions and Radical Research. in: *Cultural Struggles. Performance, Ethnography, Praxis*. ed. E. Patrick Johnson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013, pp. 15–25. Ben Spatz. *What a Body Can Do*. New York: Routledge, 2015.

2 Dieter Mersch. *Epistemologies of Aesthetics*. Trans. Laura Radosh. Zurich and Berlin: Diaphanes, 2015.

3 George Yúdice. *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the global era*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

4 Norman K. Denzin. *The Qualitative Manifesto. A call to arms*. London and New York: Routledge, 2016. Linda Tuhiwai Smith. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 2015. Leanne Betasamosake Simpson. Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, no. 3, 2014, pp. 1–25. Leanne Betasamosake Simpson. *As we have always done. Indigenous freedom through radical resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

5 Karen Barad. Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, p. 801–831.

6 There are currently three distinct types of diagrams I make, each functioning differently. A drawing or digital graphic, the first scores a text. Users of such a diagram may recognize familiar input or, if not, devise a

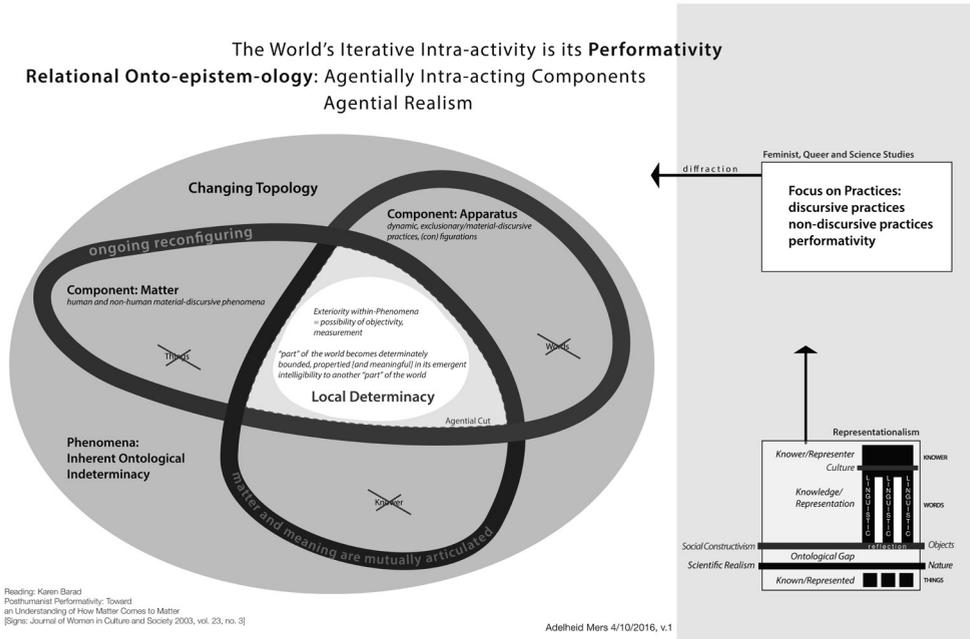


Diagram 1 Reading Karen Barad. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of how Matter comes to Matter. Diagram, 2016.

cultural practitioners to think through own ways of working, particularly through dialogue among paired users. The Braid diagram shows a torus traversed by a trefoil knot, its three loops labeled Making, Mediating and Managing. (I indicate the BRAID instrument using all caps, the Braid diagram by using a capital first letter followed by lower caps.) Guided by a facilitator or using a brief, written introduction, actions with the BRAID and its auxiliary objects include listening and observing as much as speaking, writing, drawing and moving. The diagram is a significant part of, but not the full, diagrammatic instrument. Scale, type of substrate, mounting method and placement of auxiliary objects are equally important. Moreover, the BRAID instrument functions as part of a carefully orchestrated, flexible setting – an installation in a gallery, a space prepared to host a workshop at a conference, or my studio. Within the setting, users may find themselves drawing systemic, perhaps ecological conjunctions among parts of practice previously perceived as only loosely connected.

In the following, I will lay out how the Barad diagram was transformed into the Braid diagram and evolved into the BRAID instrument, and how its uses and modifications led to

narrative of their own. The second is a template. It consists of visualized organizing principles, and because of that can serve as organizing device for other content. Templates may be primed with some content, or conversation prompts. The third consists of a set of verbal prompts only, to be delivered by a facilitator, who elicits performative actions through which a diagram then takes place. Produced in a specific material and situated in a specific setting, each diagram becomes part of a diagrammatic instrument.

an increasing focus on performativity that in turn led to research in Performance Studies, specifically Dwight Conquergood's work.

This in turn led to a reassessment of the relations between the Barad diagram and the Braid diagram, leading to an enhanced understanding of "practice[s] of boundary-making and unmaking," across dimensions.

Reading Karen Barad

The Braid diagram owes its topological metaphor (the torus traversed by a trefoil) to its precursor, a diagram sketch I made in 2016, reading Karen Barad's text about knowledge creation, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. Barad's stated intention is to "sharpen the theoretical tool of performativity for science studies and feminist and queer theory."⁷

Reading Barad's text, I found performativity presented in a new and helpful way. Barad distinguishes her definition of performativity from Judith Butler's "iterative citationality,"⁸ understood to be at play in enacting gender within existing paradigms. Instead, she calls performativity "the world's iterative intra-activity."⁹ Intra-action is a far-reaching term Barad presents with much nuance, foremost as a practice of boundary-making and unmaking. Most profoundly, it "constitutes a reworking of the traditional notion of causality" by creating the boundaries that give rise to what might otherwise be thought of as "independent entities." In this world view, which I am tempted to call diagrammatic, relations precede "relata."¹⁰

Convinced by her constructs, my diagrammatic drawing of her text grappled mostly with the shift Barad proposed, from conceptualizing the production of knowledge through representationalism, to thinking it as part of the intra-active movement of performativity. What vexed me was how to show a transition from one state to the other. According to Barad, representationalism is rooted in the "triadic structure of words, knowers, and things,"¹¹ while performativity arises from the intertwined nature of knowing and being that can be theorized through the "study of practices of knowing in being."¹²

Only much later did I realize that I had built a performative solution into my drawing by embedding two ways of seeing.

⁷ Barad 2003, p. 803.

⁸ Ibid., p. 828.

⁹ Ibid., p. 823.

¹⁰ Ibid., p. 815.

¹¹ Ibid., p. 813. See also: "The system of representation is sometimes explicitly theorized in terms of a tripartite arrangement. For example, in addition to knowledge (i. e., representations), on the one hand, and the known (i. e., that which is purportedly represented), on the other, the existence of a knower (i. e., someone who does the representing) is sometimes made explicit. When this happens, it becomes clear that representations are presumed to serve a mediating function between independently existing entities. This taken-for-granted ontological gap generates questions of the accuracy of representations." Ibid., p. 804.

¹² Ibid., p. 829.

Making the Barad diagram

Absent an explicit treatment of transition from a representationalist to a performative world view in Barad's text, I collaged representationalism and performativity, by superimposing them. I drew the domain of performativity as a torus, seen in top view¹³. The torus is traversed by a path, a trefoil knot that will become the device to locate representationalism.

Presented in the manner of a simple cutaway in my diagrammatic sketch, viewers are prepared by existing conventions to read torus and trefoil knot as spatial objects. On the picture plane, another interaction takes place, though. When dismissing the spatial interpretation, the trefoil knot effectively trifurcates the torus shape. The result of this planar trifurcation is that it offers equal compartments into which to enter words, knowers and things, Barad's representationalist categories to be eliminated.

At the same time, the planar perspective also produces conceptual traps by offering secondary, additional demarcations. At the time, those lured me into relating additional terms to each other, namely "material phenomena" and "discursive practices," in ways that no longer make sense to me. In her text, Barad indicates and warns of demarcation traps within language by amply using scare quotes around terms that conventionally indicate a separateness she does not wish to convey, such as "component" or "cause."¹⁴ Puzzling out Barad's text, I was nonetheless caught up in some of those traps. My diagram captured how I had parsed Barad's text at the time.

Using the Barad diagram

Two of six key diagram characteristics that constitute the core of Sybille Krämer's diagrammatology are "own spatiality," describing the space a diagram lays out as a "homogenizing function, which mediates between divergent things"¹⁵ and "operativity," under which "diagrammatic depictions open up a two-dimensional space for handling, observing and exploding the depicted."¹⁶ Diagrams create specifically ordered spaces that permit and promote specific uses. In order to operate the diagrammatic rendering of my reading of Barad's text, a user should move between two image interpretations. On the one hand, the designated three-dimensional space, the area of the torus, indicates the location for the new, performative way of considering knowledge creation. On the other hand, the picture plane needs to be taken at face value, to mobilize the trifurcation that indicates the representationalist understanding of knowledge creation. What connects the realms is already a performance: the user's ability to shift between Flatland and Spaceland, as

¹³ "Top view" conventionally means that the torus is visualized from the outside, with the hole of the torus visible in the centre of the image.

¹⁴ For example, see: "Recall that an agential cut effects a local separability of different 'component parts' of the phenomenon, one of which ('the cause') expresses itself in effecting and marking the other ('the effect'). In a scientific context this process is known as a 'measurement.'" Ibid, p. 824.

¹⁵ Sybille Krämer. "Epistemology of the line." *Reflections on the diagrammatical mind*, 2009, p. 12, https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/emeriti/kraemer/PDFs/Epistemology_of_the_line.pdf (accessed 26 June 2010).

¹⁶ Ibid., p. 13.

Abbott would have it.¹⁷ The Barad diagram became a candidate for reinvention as the Braid diagram because I sought to perform a Flatland (Barad's representationalism) to Spaceland (Barad's performativity) shift in another context.

Conversations with artists

Reading Barad, I drew connections to my art research practice. The specific context was a multi-year, dialogic inquiry into artists' epistemes, or how artist know. Working from the premise that a well-facilitated conversation permits aesthetic knowing to emerge into a collegial exchange, I conducted this work through one-on-conversations, asking other artists: "How do you work?"

Reifying, Dimensionalizing

Within this process, I gained new insights in two modes. During the exchanges, I observed and enacted behaviors I have become familiar with as participant in and facilitator for studio critiques in academic institutions. Through this repeated experience, I understand the performativity of a focused conversation as the enactment of multiple techniques under implied or better, agreed upon premises, that ultimately serve the emergence of the products of those techniques into forms of speech¹⁸. A second part of the work occurred later, when I sat with my notes and, through iterations, transformed them into diagrammatic sketches that fed into multiple, diagrammatic outcomes, including some I characterized as scenarios, and others that populated an existing, diagrammatic template that preceded the Braid. During the second process, theories, diagrammatically understood as "concepts joined by relationships,"¹⁹ emerged into images²⁰. Both processes, of being in conversation and of intuiting what I came to call artist's individual "epistemic engines" are highly performative, each in their own way. The first undertakes de-reification, re-reification and possibly first-time reification as thoughts form in conversation, the second, de-dimensionalization, re-dimensionalization and possibly first time dimensionalization²¹ as thought objects and their relations are visually ordered. These processes do not reverse each other, but are cumulative.

¹⁷ Edwin Abbott. *Flatland. A romance of many dimensions*. London: Seeley and Co, 1884.

¹⁸ Currently in prototype stage, my project titled *Micro-practices for a New Gentleness* is dedicated to working out premises, rules and techniques of focused conversations, such as critiques.

¹⁹ Joseph A. Maxwell. *Qualitative Research Design. An Interactive Approach*. Los Angeles et al.: Sage, 2013, p. 49.

²⁰ Early Grounded Research material, as presented by Anselm Strauss (1987) and his student collaborators, particularly Leigh Star, formalizes diagrammatic methods very similar to those I use in the visualization of my notes. Specifically, Strauss uses the terms "Dimensionalizing" and "Subdimensionalizing" to describe the process of making categorical distinctions in propelling a qualitative research process forward. Anselm Strauss. *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1987, pp. 14–16, 154–160. Prior to encountering Strauss work, I created a diagrammatic template, called *The Fractal 3-Line Matrix*, that was used in the above-mentioned process of visualizing epistemic engines. Joseph Maxwell's college text draws on Strauss' early works.

²¹ My use of the term dimensionalizing is intended to exceed Strauss' use addressed in the footnote above. As a visual artist, my conceptual understanding of uniting mathematical or conceptual dimensions under the same terminology – the word dimension – as the intuitively available three dimensions of embodied space was surprisingly hard to achieve. I am hoping to make this tension fruitful for future work.

Making, Mediating and Managing

Within this dialogic inquiry into artists' epistemes, story patterns showed. Artists represented their interactions with organizations and institutions as rule bound bodies, addressing their understanding of processes, and of opportunities denied, afforded or created. Another core theme was studio practice, including bodily conditioning and awareness, work with others, the practicing and developing of techniques, and all forms of crafting and building, leading into performing and exhibiting publicly. Lastly, there were extensive references to discursive practice as it pertained to dissertations, grant writing and studio critique, interactions with academia and markets, and addresses to audiences and gatekeepers. Consolidating these strands, another triad emerged. "Managing" became a heading for topics of governance, both the experience of being governed and of participating in governance. "Making" centered on attention to own attention, and how it participates in cycles of material and conceptual artistic propositions. "Mediating" served as a repository for processes by which doing emerges into speech, and how language participates differently in specific settings.

Making, Mediating and Managing emerged for a reason. Throughout BFA, MFA and PhD levels, art school curricula constitute boundaries each artist I spoke with had contended with, as a student or as an educator. Common curricular divisions include studio practice, facilitated through advising and studio critique. This core is at minimum complemented by but also channeled through methodologies of art history, sociology and philosophy. It may be supplemented by exposure to professional practice skills, either by professors sharing narratives of access in capstone seminars, or actual access in extracurricular interactions. Cultural policy is rarely part of the offerings. At many institutions, career service centers introduce resumé writing and other professional skills, and support access to job or advanced education opportunities. These structures reflect historic distinctions between professions and academia, and within academia between creative, interpretive and managerial divisions, as much as avenues of privilege into, within and outside of those. Even as it is being actively rethought, this type of curricular structure resists performative forms of working, particularly if performativity is understood with Barad as a "practice of boundary-making and unmaking."

Moreover, this curricular structure is impactful across liberal arts education, broadly informing the landscape of arts organizations and the policies by which they are upheld. Because of its persistent prevalence and impact, the triad needed to be made clearly visible to those working within its reach. The Barad diagram addressed the next conundrum: how to move from a worldview that favors a tripartite, bounded structure to one that embraces a continuum of intra-active performativity.

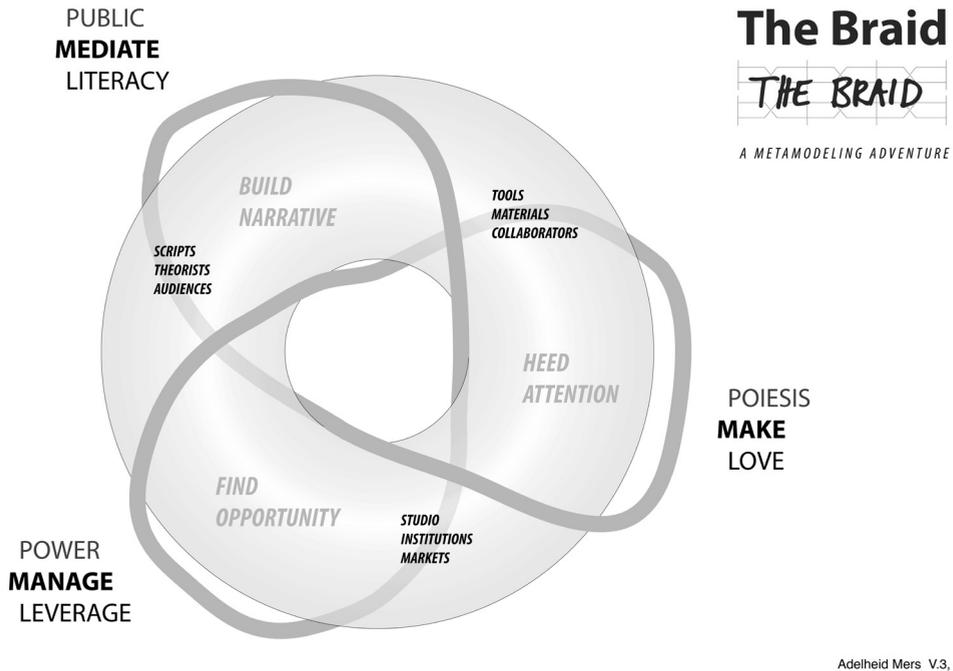


Diagram 2 The Braid: A Metamodeling Adventure. Diagram Version 3, 2019.

The BRAID Instrument

Making the BRAID Instrument

To reinvent the Barad diagram as the Braid diagram, I initially modified the body of the diagram by shading the torus and positioning the trefoil knot more clearly as surrounding it, creating the illusion – exceeding what previously was a mere implication – of three dimensionality and transparency. I then re-inscribed the diagram with new text. Krämer’s category of “Hybridity” explains the “show and tell” character of diagrams, mixing iconicity and discursivity.²² By changing discursive references, the iconic element of a diagram is reassigned. In applying a strikethrough to the Flatland categories of words, knowers and things, I had emphasized Barad’s indication that Representationalism needed to be overcome. I did not want to apply that same device to the new terms, Make, Mediate and Manage. Instead I placed them outside of the topological object, next to each trefoil loop. This way, the terms became labels, not territorial markers. In addition, this treatment opened the blank substrate into an enveloping void.

Instead of radically claiming a shift, which Barad does as a writer, I am thinking about my approach as performatively facilitating performances of a radical shift. As a facilitator,

²² Krämer 2009, p. 12.

I take on the role of a guide who assists travels across dimensions, seeding the body of the new diagram with open ended prompts for future conversation. The diagram's scale relates to the body, 2/3 the height of outstretched arms, mounted at eye height. Such a rectangle fills the field of vision and the grasp of a person standing in front of it. A good material is vitreous enamel on steel – a magnetic whiteboard, integrated into a rolling easel for all around manipulability. Vitreous enamel is smooth and writeable. It cleans easily. Baked onto steel, auxiliary objects attach magnetically and move as needed. Auxiliaries are markers and an eraser. Other additions may be improvised. Later, a looped string (also a trefoil knot) was added, hanging from a magnetic hook.

In the summer of 2016, I invited cultural practitioners to my studio in Chicago to explore uses of the BRAID as diagrammatic instrument. The invitation stated the desire to reflect on creative processes, and that video documentation was to be made public. This was not about collecting data for later interpretation, but about sharing lived experience, in the moment among those present, and later with others, through documentation. Tim Ingold suggests thinking with the world, or reading with a book, joining the doing of anthropology with the doing of art. The BRAID instrument could serve such a “prospective” purpose²³, by promoting techniques of dialogue and drawing in interaction with a diagrammatic scaffolding. What I expected to be enacted for mutual benefit was how and what cultural practitioners know about how and what they know. In short, I asked if by inscribing themselves onto a generic epistemic engine, could they access their specific one?

Using the BRAID Instrument

It was fortunate that the first users to accept the invitation were an artist and an arts administrator who had not previously met. Larger groups and individuals also came, but pairings, even of collaborators who knew each other well, turned out to be the most focused arrangements. Strangers tended to work out their practices more broadly, while teams probed more deeply into ongoing projects.

I introduced the Braid diagram to users by naming its parts, the torus and the trefoil knot, briefly describing the topological qualities I wanted users to keep in mind, imagining the torus and the trefoil knot as being able to stretch and deform without tearing. Pointing to Making, Mediating, Managing, I set up the terms as categories derived from conversations with artists and other cultural practitioners, indicating additional terms as prompts, available for use if desired. Activating the full instrument, I mobilized users physically, asking them to stand facing the board. I gave each a marker, showed them the eraser, and asked them to share with each other how they work, starting anywhere, and marking up the board as they saw fit. A typical first reaction was professing not to know how to begin, only to be swept up in conversation almost immediately. Most exchanges continued strong for up to 45 or even 60 minutes, resulting in a board intensely marked.

Users named the diagram the donut, giving linguistic primacy to the uninterrupted space of the torus. Hand and arm gestures repeatedly picked up on the trefoil's rotations when ad-

²³ Tim Ingold. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London et al.: Routledge, 2013, p. 8.

dressing practice as a whole, at times expressly appreciating the diagram design as reflective of their experience. Turn taking, participants stepped onto and to the rear of the scene, giving each other room or acting simultaneously. Many stated the importance of visualizing torus and trefoil knot as topologically elastic, emphasizing changes over time to where attention and practice were concentrated in their practices. In two-dimensional, surface focused reading, the trefoil knot was used as a multidirectional path, modified or augmented with many other lines and arrows, but also as a pipeline that could be broadened or constricted. Also operating in this mode, one participant not interested in management concerns described the remaining loops of the trefoil knot as pretzel, sufficient for their needs as someone who made art, but whose primary practice was located outside of arts and culture.

As inscriptions accumulated, participants noted how throughout their careers, systemic concentrations within or across sectors impacted what they were able to accomplish. For examples, someone who focused mainly on making work had neglected to mediate it, leading to low visibility. Others performed their facility with working systemically across multiple institutions. There were participants who made discoveries this way, also in comparing divergent experiences. Many exchanges proceeded with intellectual curiosity and with warmth. Participants took an interest in each other, were affectively engaged, and even emotionally moved by realizations. Condensed video recordings of these conversations were made publicly available in 2017.²⁴

A simplified version of the Braid was produced in the spring of 2019. Containing fewer prompts, it nods to Félix Guattari's concept of automodeling, by adding a subtitle to the Braid – A Metamodeling Adventure. Invited to speak about institutional practice and politics, Guattari had asked: "What is your model to you? It does not work? – Then, I don't know, one tries to work together. One must see if one can make a graft of other models. It will be perhaps better, perhaps worse. We will see. There is no question of posing a standard model. And the criterion of truth in this comes precisely when the metamodeling transforms itself into automodeling, or auto-management, if you prefer."²⁵ This speaks to the fact that one aspiration of this project is mutual benefit. Another way to think about access to one's epistemic engine is the notion that a benefit of this may be an increased sense of self management.

Isolating the Trefoil Knot

When an invitation to bring the Braid to a place that offered neither walls for mounting nor a shipping budget to send an easel-mounted version led to experimenting with a rope, the trefoil knot incarnated as a freestanding object. I explored this transposition with volunteers. We knotted a long, light rope into trefoil shape and spread it on the floor, large enough that 5 or 6 people could comfortably traverse it. We evoked the torus by circling through the trefoil, effectively declaring the floor a diagrammatic ground. We found that a walking conversation, during which focus is shared with attention to surroundings, ac-

²⁴ Adelheid Mers. *Nell Taylor and Allison Yasukawa: The Braid*, 2016, <https://vimeo.com/channels/talkingwhiteboards> (accessed 23 June 2020)

²⁵ Gary Genosko (ed.). *The Guattari Reader*. Oxford et al.: Blackwell, 1996, p. 133.

tivates different cognitive registers than a face-to-face or face-to-board exchange, and we explored what those might be. We slowed down, became empathetic in new ways, and easily included each other in physical play, for example lifting and reshaping the string. Here, we enacted the topology I previously asked participants in Braid dialogues to imagine. Recognizing the String Braid as an instrument in its own right, it also came into play in partnership with the Whiteboard Braid, each eliciting different voices. This exploration created an acute awareness of performativity as the core force of BRAID actions, leading into to the exploration of Performance Studies literature.

Confluences

Performance Studies

Dwight Conquergood's *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, opened new avenues. Conquergood's treatment of textualism provided an intuition of the difference between cool, face-to-face or face-to-board conversation, from the ground and environment-aware, slowed, pacing talk. Most surprisingly, Conquergood had coined a paradigm set virtually identical to the one I had arrived at when conceptualizing the Braid diagram. He wrote: "Performance studies is uniquely suited for the challenge of braiding together disparate and stratified ways of knowing. [...] at Northwestern, we often refer to the three a's of performance studies: artistry, analysis, activism. Or to change the alliteration, a commitment to the three c's of performance studies: creativity, critique, citizenship."²⁶ A kindred spirit indeed. But why? It had not been my understanding that Making, Mediating and Managing mirrored Barad's Words, Knowers and Things, other than being a triad. In parsing other material with increasing intentionality, it became clear that the connection was intimate.

Methodology

Thomas Kuhn's *Structure of Scientific Revolutions* is the book by which the term "paradigm" was coined. How Kuhn's ideas entered both popular and academic thought is a fascinating story. According to Margret Masterman, Thomas Kuhn's 1962 *Structure of Scientific Revolutions* contained 22 definitions of "paradigm." Masterman recast those as three, concise concepts in 1965.²⁷ Kuhn, in the postscript to the 1970 edition of *Structure of Scientific Revolutions*, narrowed it to two: paradigm as exemplar²⁸, and as the term that matters to me here – disciplinary matrix. He defines disciplinary matrix as a number of variables, namely "the entire constellation of beliefs, values, techniques, and so on, shared by the

²⁶ Conquergood 2013, p. 41.

²⁷ Margret Masterman. The Nature of a Paradigm. in: *Criticism and the Growth of Knowledge. (Proceedings of the International Colloquium in the Philosophy of Science, vol. 4)*, ed. Imre Lakatos and Alan Musgrave. London, 1965, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 59–89.

²⁸ Paradigm as exemplar is taken up by Donald Schön under reference to Kuhn, in his exploration of design studio conversation at MIT (Donald Schön. *The Design Studio. An Exploration of its Traditions and Potentials*. London: RIBA Publications Limited, 1985), a concept I paid great attention to while I led conversations with artists that precipitated the Braid.

members of a given community.”²⁹ Even though Kuhn sets up with three terms, beliefs, values, and techniques, “and so on” opens the door to more. Still, lists of three were and are ubiquitous³⁰. Using these variables, as a member of an art research community, I would list Making as shaped by techniques, Mediating as guided by socially shared or contested values, and Managing rooted in normative structures that express beliefs.

A player in the academic paradigm wars that ensued in the wake of Kuhn’s book among positivist and constructivist researchers, educator Egon Guba transposed Kuhn’s matrix of ‘beliefs, values and techniques’ into the ‘ontology, epistemology, and methodology’ triad that shaped future research.³¹ Things, words and knowers. And with that, both my and Conquergood’s triad is mapped onto Barad’s.

In observing and applying categorization across materials, it is worth mentioning that, depending on the professional community at play, the ontological category is often intermingled with or replaced by explicit attention to governance. In the context of the Braid conversations, this opened a wide range of observations about political foundations of identity and access, mirroring Conquergood’s selection of citizenship as a category that more broadly opens into thinking with own positionality than Northwestern’s inherently polarizing “activism” did. What is set up here is a mingling of structures and values, joining ontology with axiology.

In chronological order, Figure 1 lists these triads, and an additional Guattarian triad discussed below. The matrix grid implies a rigidity that is in fact not strictly observed.

Figure 1

Techniques / Symbolic Generalizations and Exemplars	Values / Crises and Risk	Beliefs / Models and Heuristics	Kuhn (1970)
Labor of Subjectification / Mental Ecological Register	Microsocial Practices / Social Ecological Register	Micropolitical Practices / Environmental Ecological Register	Guattari (1989)
Epistemology / Methodology*	Axiology**	Ontology	Guba (1990)
Creativity	Critique	Citizenship	Conquergood (2002)
Knowers	Words	Things	Barad (2003)
Make	Mediate	Manage	Mers (2016)

* Following Kuhn’s combination of theoretic aspects with their pragmatic expressions within his categories, I take the liberty to join Guba’s Epistemology and Methodology.

** Axiology was a later addition to Guba’s scheme.

²⁹ Thomas S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970, p. 175.

³⁰ Examples abound. I have taken to mapping them onto the Braid diagram as I encounter them. In addition to those cited here, current sketches are drawn from works by John Dewey, Robert Park, Paul Watzlawick, Giorgio Agamben, Donna Haraway, Jon McKenzie and others.

³¹ Egon Guba. *The Paradigm Dialog*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1990. In 1997, Heron and Reason pressed to include axiology, or attention to values. John Heron and Reason. A Participatory Inquiry Paradigm. in: *Qualitative Inquiry*, vol. 3, no. 3, 1997, pp. 274–294. Egon G. Guba and Yvonna S. Lincoln. Competing paradigms in qualitative research. in: *Handbook of qualitative research*, ed. Norman Denzin and Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks (Calif.): Sage, 1994, pp. 105–117.

The question remains how to respond to Barad's demand to replace representationalism, here shown to be deeply embedded in paradigmatic thinking, with the onto-epistemology grounded by performativity. It is becoming clear that Barad is proposing a change of worldview, not a shift within a paradigmatic world view.

Visual Ecologies

Cybernetic thinking opened the door to new perspectives, experimenting with other visualizations, through metaphor and diagrammatic imagery that blend categories differently, even as representationalist world views continue to hold sway. As examples, I will offer two instances of use of Bateson's *Ecology of Mind*.³² As laid out in *The Three Ecologies*, the triad of concepts Félix Guattari works with consists of first, a "mental ecological" register that could be associated with "knowers" (Barad), "techniques" (Kuhn) and "epistemology" (Guba). Secondly, a "social ecological register" intersects with "values" (Kuhn), "words" (Barad), and "axiology" (later Guba), while the third, "environmental ecological register" overlaps with "beliefs" (Kuhn), "things" (Barad) and "ontology" (Guba). According to this scheme, a parallel construction to Barad's onto-epistemology, a hypothetical Guattarian onto-epistemology, would contract into an environmental ecological register. Supporting the notion that Guattari is working within relatable constructs in the vicinity of Bateson is the fact that he prefaces his *Three Ecologies* with a quote from Bateson taken from a paragraph that constructs, an "eco-mental system."³³ Over and over again, Guattari the diagrammer makes efforts to join elements in new ways. He suggests "fitting ontological dimensions together in a circular manner."³⁴ Earlier in the same text he wrote "What distinguishes metamodelisation from modelisation is the way it uses terms to develop possible openings onto the virtual and onto creative processuality."³⁵

In the essay *This is Play*,³⁶ creative processuality is front and center, presented through a triad of (1) play as frame for playing well, or technique, (2) game as context for play and related, non-play issues, and (3) peace as onto-axiological structure. Musician Stephen Nachmanovitch also works from Bateson's *Ecology of Mind*. What drew my attention to the text was the writer's use of metaphor in a section title, "Pretzels and Klein Bottles." Klein Bottles are topological models, along with Möbius strips and Trefoil Knots. Nachmanovitch conjures levels of communication that "connect over, under, around, and through each other," suggesting "Pretzel" may be a better name than "level."³⁷ He continues "[p]

³² Gregory Bateson. *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. San Francisco: Chandler, 1972.

³³ Félix Guattari. *The Three Ecologies*. London: The Athlone Press, 2000, p. 70. The Bateson quote is "There is an ecology of bad ideas, just as there is an ecology of weeds." The paragraph it originates from is quoted in full in the translator's notes.

³⁴ Félix Guattari. *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Trans. Paul Bains and Julian Pefanis, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 126.

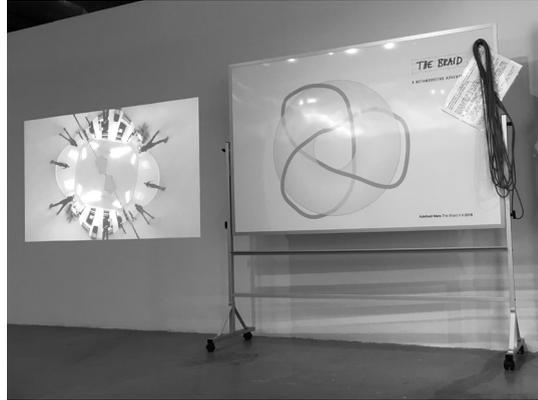
³⁵ Guattari 1995, p. 31.

³⁶ Stephen Nachmanovitch. This is play. in: *New Literary History*, vol. 40, no. 1, Winter 2009, pp. 1-24, <https://doi.org/10.1353/nlh.0.0074> (accessed 27 September 2019).

³⁷ Nachmanovitch 2009, p. 7.



Using the Braid String. Sullivan Galleries, Chicago, 2019.



The BRAID Instrument with Braid string, and projection of topological transformation. Sullivan Galleries, Chicago, 2019.

Perhaps the best image is a transdimensional shape like a Möbius strip with its half-twist that flips up and out into the third dimension, or its big brother the Klein bottle, which loops up and out between three and four dimensions.”³⁸

Summary and Outlook

The striking similarity of my three BRAID categories with the triad of concepts, developed by Performance Studies scholar Dwight Conquergood (2013) prompted a revisiting of Barad’s material, leading to the discovery of new connections between her discussion of representationalism as the relation among things, words and knowers and Thomas Kuhn’s (1970) isolation of paradigm frames, laid out as beliefs, values and techniques, and deployed by Guba (1990) as Ontology, Epistemology / Methodology and Axiology in research literature. Conquergood’s and my categories are equally implicated. Where Kuhn described scientific change as paradigmatic, Barad is proposing a new world view by interlacing ontology and epistemology into onto-epistemology. I had designed my project to discover artistic epistemes by thinking together, across the categories I now understand as paradigmatic.

Because representationalism is the worldview Barad is attempting to overcome, the question arose how the deeply ingrained tripartite modeling of meaning that onto-epistemology and intra-action are intended to replace can be dislodged. Ecological models show approaches to doing this. Working in Gregory Bateson’s forcefield, the members of Félix Guattari’s (2000) triad of mental, social and environmental ecological registers move towards each other, assisted by metamodeling processes. Stephen Nachmanovitch (2009) deploys topological metaphor to show movement across frames that promotes a coming-together in peace, through play.

³⁸ Ibid.

Reading Barad through my diagram, the move to onto-epistemology precipitates a jump from Flatland (the diagram surface) to Spaceland (the interior of the torus). Through that, an external point of view onto the diagram plane gives way to an imagined, interior perspective, located within the diagrammatic space, represented through shading as a spatial illusion. This interior view is closest related to the experience a BRAID user has who uses the auxiliary rope trefoil knot, an arrangement that designates an actual, three-dimensional space as diagrammatic space.

Using the rope trefoil knot, representational space is overcome by exiting into actual space. In this space, boundaries are negotiated less by existing text, and more by mutual openness if a performative mode is willingly entered into. This willingness is produced by agreeing to being part of a game.

The processes described above consisted of drawing and reading, of speaking with and among others and articulating hunches visually and performatively. What was learned in these settings emerges most immediately into the framework of follower projects, as new questions and emergent structure. A project immediately following the BRAID acquired the working title, the GAME. Co-creating with groups of volunteers at multiple locations, the third kind of diagram³⁹ emerged, consisting of a sequence of verbal prompts only, to be delivered by a facilitator, who elicits performative actions through which a diagram then takes place. This project was later titled *Performative Topologies*, and included the creation of topologically transformed video that placed participant performances within a torus. A second project, *Micro-practices for a New Gentleness* uses co-creation and facilitation to better understand how premises, rules and techniques propel focused conversations. A third project is seeking to reframe interview processes drawing on all the above, working with new forms of facilitative documentation. These are the outcomes of the BRAID, located in real space, in bounded situations among co-creators that make premises transparent and articulate located realities.

2020

³⁹ See footnote 6.

Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money

“But not yet have we solved the incantation of ... whiteness ... is it, that in essence whiteness is not so much a color as the invisible absence of color, and at the same time the concrete of all colours; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colourless, all-colour atheism from which we shrink?” Herman Melville¹

Space is shapeless so we continually box it, delivering quotas of void. Box is easier to understand than space, so we ask it questions we used to ask of space. So box must be prompted to mumble, parse and speak for itself. Thus the boxed interventions we are pleased to call installations, which have attitude, particularly to what boxes them. Every installation is engaged in reciprocal definition with its box, asking the (sometimes bewildered) question “Where am I?”, the answer being of course, you're boxed. Which brings us to the six dimensions of containment.

The box, which I have called the white cube, is a curious piece of real estate, and has a long history of occupants like a room in an exclusive hotel stripped to its basic function: enclosure.² The history of this space, as we know, is a history of developing self-consciousness; a room, a gallery, intensely conscious of itself? How does a room, a box, get that way? It has its own comedy of manners, comedy being a frequent off-stage voice when we talk of art matters.

Consider the space Modernism delivered to the rude transgressions of Postmodernism. Sensitized walls. Corners enclosing turbulent space. A floor no longer just something underfoot. A ceiling that is more than a light-giving lid. A box so self-aware that it may be neurotic.

It – the box – had a love affair with Modernism. The modernist white space celebrated above all the medium and the regnant medium of Modernism was paint. Like any medium it had an alchemical potency that no matter how exploited, remained simply paint. The mythologies of paint – juice, organic substance, secretion stroked into representation, revelation and “expression” – are twinned with the mythology of the hand, a five-tentacled member with “touch”, leaving residues of “process”. Or so it went. The most radical of modernist paintings quietly hung on the wall. In retrospect, what strikes us most is the civility of late Modernism, and its ability through formalism, to suppress minority dissent and not make a mess on the floor.

However roughly treated, the white cube is like a straight man in a slapstick routine. No matter how repeatedly hit on the head, no matter how many pratfalls, up it springs, its

¹ Herman Melville. *Moby Dick*. Ware: Wordsworth Editions, 1993, p. 163.

² See Brian O'Doherty. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California, 1999.

seamless white smile unchanged, eager for more abuse. Brushed off, pampered, re-painted, it resumes its blankness. Its still potent powers, like those of the blank canvas, should not be underestimated. The empty canvas springs upon the first stroke made upon it with a confusing presentation of historical options and prohibitions. The gallery-box, invisible through most of Modernism, ultimately hot-housed similar complexities. Once its implicit content was outed, it was no longer mute. It was – is – ready to engage in conversations that, like those about the theatre, question its relevance.

Many installation sites, apart from museums, which have their own cosseted spaces, are often won from unforgiving architecture. Sometimes these rooms have an admirable previous function. Apart from a courteous nod to history, I'm not in favour of memorializing origins, but that is a matter of variable taste (all taste is period). As we know, to produce the pseudo-neutrality of whiteness, several repressions must be practiced. Elimination of distracting cues inversely releases the potency of whiteness. Now every white gallery speaks a spatial esperanto. The gallery in Buenos Aires, or Krakow or London encloses the same space, the same timelessness, the same assumptions. What a triumph of a cultural model. A neutral space everywhere pretending to be placeless.

But the immediate context of most galleries is the city and its mythos. Galleries and museums are almost exclusively urban. What pulsations from city life permeate the international galaxy of white cubes suspended in their aesthetic ether? Physical location is as much a fact as a fist, and there is increasing pressure of the white walls from without. How much of the street do you bring with you when you enter timelessness?

Since the sixties there is a subliminal anti-white cube history – for example narrating the unseen view outside the windowless gallery, physically breaching the wall to let the outside in, pretending the gallery is something else (a media room, a schoolroom, a disco – the impersonations are endless). All acknowledge a desire for the quotidian and secular. What city vibes pass through the walls of these exclusive white spaces? It depends on the city. Because the conditions – aesthetic, social, monetary – that maintain their white cubes vary from city to city. It is difficult to calibrate the way a city influences the artist working inside his/her white box. Site-specific is more than just the room you work in. Is there a city-specific content that gets into the work and how do you recognize it?

So the white wall is a filter, with degrees of permeability. Like its sister applied spaces, theatre and concert hall, it tends to pre-select its audience, keeping out the un-moneyed, the so-called lower classes, the uninitiated and the indifferent. It issues an invitation to the opposite of these. The white walls are social regulators subscribing to the rhetoric of inclusion. There's nothing inherently evil about this. It isn't much talked about. Highly pedigreed spaces tend to be exclusive, and sometimes vice versa. But when we speak of art we must now speak of money, even as, Saturn-like, it now consumes its own value.

Money has become part of the discourse. Some art takes money as medium and content (the wicked cheekiness of the bejewelled skull?). We are close to black comedy. What is the aim of art? Pleasure? Spiritual enhancement? Political action? Psychological insight? Entertainment? Re-visioning ourselves? None or all of these (though museums are making a case for spectacle and entertainment). The answer is money. If there is product, there is money.

Money has become a prime player in our trade. It is the young artist's expected reward, the collector's viaticum. Its supermarket is the art fair. Its temple the auction house where price but not value is determined. The ghost of Ezra Pound utters its feeble "Usura".

But tainting art-as-money and money-as-art is probably misguided idealism. There are greater follies abroad in our culture. Dysfunctional idealism gratefully migrates to what are rumoured to be the more reputable precincts of the temporary installation. Does the fact that you (usually) can't buy it bestow an ethical superiority? But any claim of ethical superiority – though I have made it on my own behalf – is suspect. Installations, like every other kind of art, are accompanied by the obligatory (often self-delusional) rap. But there is a case to be made for installations (the word covers a mongrelized plurality of genres) apart from fiscal purity.

Something addressed unequivocally to the "now", with no future (except in photographs) puts another set of responses in motion: double-track watching, remembering even as you look, not much different from recalling the last performance of a play, perhaps, or remembering the only time you heard Sutherland sing. The great divide in memory of events is location, before and after. Or as David Hume put it: "The chief exercise of the memory is not to preserve the simple idea, but their order and position".³

You might say that installations are stuff, disposed in self-supporting conditions, asking to be deciphered. Responses must be made now, or posthumously in the space of memory where, implicated in its restless landscape, they are categorized, edited, eventually diminishing, by half-lives, like the memory of dead friends. Which is as it should be, since the future, once a marvellous potency moving towards us, has withered with our expectations.

There is something exhilarating about impermanence, particularly since modernist art addressed itself to the future, converging there with the bourgeois desire for immortality. That future arrived like an express train and went by into the past. There is no future left. Installations avoid both money and future by ignoring both. They depend not only on their enabling box, but (rarely spoken of) the context of ideas into which they are inserted: the curator's. For the context of an installation includes not just the city and the artist's previous work, but the curator's shape of mind. How much risk is invited, encouraged, allowed? What prior dialogue took place? What is the curator's aesthetic and social profile? All irrelevant when subsumed in mutual amiability.

The white cube I described over thirty years ago is no longer the same place. The stresses on it from within have increased. This has to do with the diversification of artistic practices, of which photography is one. Photography's mass invasion of the gallery is as recent as the early 1970s. It competes with paintings, and calls on the powers of the white cube when it plays to spectacle – blown-up size, light-boxes, aesthetic mystification. But usually, photography does without the gallery's artifying powers. Most photography exhibitions look like slices of neatly framed life inviting you to walk through a spatialized book. Photographs have a kind of vagabond status like letters. They are at home anywhere, since their (usually

³ David Hume. Of the Ideas of Memory and Imagination. in: *The Philosophy of Mind*, ed. Brian Beakley and Peter Ludlow, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1992, pp. 181–182, here p. 181.

legible) content is, like a letter's, self-contained. Photography did its share in demystifying the gallery as a privileged space. It reduced the white cube to a utilitarian frame.

The greatest breach in the white cube's walls was the invasion of film and video. Video's beginnings around 1980 aspired first to broadcast, then the gallery. Monitors were stacked, pyramided; feedback and delay introduced to installations as the observer became the subject (Peter Campus, Dan Graham). Such installations became rare, though there were still some mega-spectacles (Nam June Paik). Video didn't require a gallery, just an empty space. It turned the gallery into a viewing room. Screens, including the "I-Thou" computer screen, define their diverse audiences. Video prefers a neutral twilight. Film asks for a measure of darkness. Neither need the transforming powers of the cube. They aspire more to the theatre's experimental black box. The black box presents a different neutrality. Its walls dissolve. Its darkness has no implicit content beyond the rhetoric of expectations and disclosure. Video and film define the white box on their own terms. Their unruly energies, time-based demands and "theatricalization" of the viewer demystify the space inherited from late Modernism. When something is demystified it migrates elsewhere. Where is the demystified white gallery's "elsewhere"?

It has migrated, like some science fiction virus, into the audience, into us, into our white-walled attitude, into our fetishized eye, into the mental scarifications of a tribe connected by internet and blogs, extending the artworld's verbal culture. As a tribe we cross national but not social boundaries. We can be located by the triangulation of money, public relations and the attitude that is the residue of the white box's powers. Some may call this post-post panorama the great decadence, an allegory called "The Triumph of Money". But such a dystopian tizzy needs to be regulated by low dosages of irony. We are what we have developed, or developed into. Art and its reception always intersected finance. Art is made to be co-opted. Does counter-cultural exceptionalism merely re-enforce this? Can installations escape? Perhaps.

Installations – a site, a place, the spectator's literal presence – call on and sometimes attack the multi-purpose, polymorphous spaces which host with equanimity the shouts of contrary aesthetics and house-broken protests. They force an immediate dialogue before they swoon into memory which is "compounded", as Proust wrote "of an exact proportion of remembering and forgetting"⁴ Not quite true, as it happens. In the end, all we most certainly have, like installations, is the "now".

in: *A Manual for the 21st Century Art Institution*, ed. Shamita Sharmacharja. London: Whitechapel Gallery / Koenig Books, 2009, pp. 26–30.

⁴ Cited in Margaret Mein. *Proust's Challenge to time*. Manchester: Manchester University Press, 1962, p. 43.

“Censorship now!!”: Destruction and Memory in Art

This essay was originally written in 2017 with German readers in mind, in response to the controversies around art, censorship, and destruction that convulsed the American art scene that year. While the art world has since moved on to new scandals, it has failed to develop theoretical tools for understanding these protests. The arguments presented here are thus no less relevant today than they were three years ago. The fallout from the 2017 Whitney Biennial – and the simplistic invocations of “justice” and “censorship” that characterized it – continue to delineate the discussion. I believed then, as I do now, that these debates will remain stymied until we recognize the true stakes of destruction – and the cruel contingency of freedom.

In 1955 in Mississippi, a 14-year-old boy named Emmett Till, a Chicagoan visiting relatives, was mutilated and murdered by two white men. Roy Bryant and his half-brother J. W. Milam believed that Till, who was Black, had propositioned Bryant’s wife Carolyn. In fact, Carolyn Bryant lied when she accused Till of harassing and threatening her. The fact that she only confessed to this lie in 2008, in an interview that was first published in 2017, mitigates neither the murder itself nor the fact that Bryant and Milam were acquitted of it.¹

Till’s murder made unmistakably clear that the violence, oppression, and economic exploitation of slavery were still very much alive in the segregated United States of the 1950s. And lest this truth be ignored or forgotten, Till’s mother, Mamie Till Mobley, insisted on publishing and distributing photographs of her son’s horribly disfigured face in the open coffin she chose for his funeral. The images, now easily found on the internet, are unspeakable. The brutality that they document fuelled the Civil Rights movement of the 1960s. Today, these photos recall a past that is still very much present.

In his essay *The Meaning of Working Through the Past*, a founding document of German efforts to confront Nazism in the postwar period, Theodor W. Adorno asks how it might be possible to move past historical violence without risking its repetition. “One wants to break free of the past; rightly, because nothing at all can live in its shadow, and because there will be no end to the terror as long as guilt and violence are repaid with guilt and violence; wrongly, because the past that one would like to evade is still very much alive.”² Indeed, it is not always easy to distinguish between a gesture that heals and one that repeats the original injury. The open debate that Adorno called for in Germany – and which commenced a decade after his text’s publication, in 1959 – is a first step, one that cannot be undertaken

1 Timothy B. Tyson. *The Blood of Emmett Till*. New York: Simon and Schuster, 2017.

2 Theodor W. Adorno. *The Meaning of Working Through the Past*. in: *Critical Models. Interventions and Catchwords*. Trans. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005, pp. 89–104, here: p. 89.

without conflict. But should we set limits to such a dialogue, and to the cultural production that springs from it? Can an act of artistic creation ever prove destructive – and can an act of destruction ever be productive?

It is easy to see that, in the United States, the history of slavery is not a thing of the past: there are still more than fifteen hundred symbols of the Confederate Southern states in public spaces – monuments, flags, place names – which often celebrate this history.³ Calls to dismantle statues may sound alarmingly like iconoclasm, but many believe that their continued presence not only represents but sanctions Black oppression. And those campaigning for their preservation are often not art lovers, but rather white supremacists. This problem is hardly a new one, but it gained new urgency in 2017. On August 12 of that year, a peaceful counter-demonstrator named Heather Heyer was killed in Charlottesville, Virginia by white supremacists protesting the city's decision to dismantle a statue of confederate general Robert E. Lee. The man responsible for her death evidently valued Lee's statue over Heyer's life – a grisly reversal of iconoclasm. But is the violence attached to such statues only a problem for the art of the past? Or can a work from the present also continue the American history of oppression?

Dana Schutz's *Open Casket* and Hannah Black's Open Letter

"The painting must go." In the summer of 2017, this sentence echoed loudly throughout the New York art world; soon after, it was heard all over the world. The painting is *Open Casket*, one of several works by Dana Schutz in that year's Whitney Biennial, a kind of snapshot of American contemporary art that has been taking place since 1932. *Open Casket* is Schutz's abstract interpretation of the photograph showing Emmett Till in his coffin. Luscious colors replace the black-and-white of the original. Till's head, scarcely recognizable as a human face, is formed of thick layers of oil paint, his mouth a slash cut through them, as if Schutz had displaced the violence perpetrated against Till to the very materials of her art. The voice demanding that "the painting must go" belongs to Hannah Black. She, too, is an artist. The phrase repeats like a mantra through her open letter to the Whitney Museum, in which she condemns *Open Casket*. Her letter begins "with the urgent recommendation that the painting be destroyed and not entered into any market or museum."⁴

In this much-discussed letter, Black condemns the portrayal of Black suffering by a white artist. She sees this as an act of exploitation and violence perpetrated against Emmett Till's memory: "those non-Black artists who sincerely wish to highlight the shameful nature of white violence should first of all stop treating Black pain as raw material. The subject matter is not Schutz's; white free speech and white creative freedom have been

³ Gunter Booth, Jamie Kizzire and Cindy Kent. *Whose heritage? Public Symbols of the Confederacy*. Montgomery, Alabama: Southern Poverty Law Center, 2017, p. 5.

⁴ Alex Greenberger. "The Painting Must Go." Hannah Black Pens Open Letter to the Whitney About Controversial Biennial Work. in: *Artnews*, 21 March 2017, <https://artnews.com/art-news/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992> (accessed 19 July 2020).

founded on the constraint of others, and are not natural rights.”⁵ Together with the artist Parker Bright, who protested in front of the painting wearing a t-shirt emblazoned with the words “BLACK DEATH SPECTACLE,” Black was one of the most visible critics of *Open Casket*, though they were hardly alone. Many artists and arts professionals supported the protest, as did some voices in the media. Critics of the painting consider Schutz’s portrayal of Till an act of cultural appropriation, a recapitulation and aestheticization of the violence that was done to him. A flurry of articles in magazines and newspapers further fuelled the debate. Some echoed Black’s arguments in the name of social justice, while others rejected them from the perspective freedom of speech, or defended Schutz’s painting on aesthetic grounds.

It is not surprising that this very American debate also received attention in Germany. Black’s refrain, “the painting must go,” sounds to many like a call to silence a voice attempting to face a dark past. Black’s critics call her perspective censorship – and censorship is anathema to liberal politics. In this case, however, to oppose “censorship” is to reject the voices of young people of color, whose own experiences of oppression, and of not being heard by society, are all too real. Perhaps it does matter who is speaking. I myself am a white American. I instinctively reject censorship, but it gave me pause to find myself dismissing these voices, voices that are so often ignored or forcibly silenced by white people. The protest against *Open Casket* is about perspectives – about whether a white artist can understand and convey the experience of Black Americans. I don’t understand all the objections that have been raised against Schutz’s painting. But neither do I understand what it is like to be Black.

The Liberal Problem with “Identity”

In the United States as well as in Germany, many liberals object to the idea that their identity might limit their ability to understand or speak for others. They believe that restricting what an artist should be “allowed” to represent is a dangerous curtailment of her freedom of speech. But one of Black’s central arguments is that Black Americans have always been subject to such restrictions, whether legally or socially enforced, and that it is therefore false to pretend they do not exist. In fact, the extreme freedom of speech that is championed in the U.S. is considered dangerous in Germany, where the state sets limits in order to protect the vulnerable from those who have the power to condemn them. In Germany, symbols of National Socialism are prohibited. In the U.S., the American Civil Liberties Union, an organization normally celebrated by the left, sometimes defends the freedoms of right-wing extremists, including, in a famous 1978 case, the right of American Nazis to march through a Jewish quarter of Chicago, swastikas flying. The far-right demonstration in Charlottesville was also carried out thanks to the ACLU, which successfully argued for its legality.

The fact that German Jews are given special consideration today – for example, that synagogues are protected by the police – is already a form of identity politics, a political

⁵ Ibid.

positioning based on the interests and perspectives of social groups, even if Germans sometimes consider this to be a specifically American approach. One German commentator explained the controversy surrounding *Open Casket* as follows: “As is usually the case today when an emotionally charged debate breaks out in the USA, it is about ‘identity politics.’”⁶ Perhaps the German anxiety behind this position is that the identity politics of the left can move dangerously close to the in-group nationalism of the right.

Particularly since the November 2016 elections that brought Donald Trump to the White House, a number of liberals have called for a reassessment of the priorities of the American Left, protesting that identity has become too central. In an article that received widespread attention in both the U.S. and Germany, historian Mark Lilla argues that “the age of identity liberalism must be brought to an end.”⁷ Lilla believes that this focus on social identity fragmented the Democratic Party’s base, and sees its defeat precisely in Trump’s victory. Lilla believes that Hillary Clinton should have invoked broad categories – such as class – rather than addressing individual groups at campaign stops. And Lilla rejects the idea that white men constitute such a group at all: “The media’s newfound, almost anthropological, interest in the angry white male reveals as much about the state of our liberalism as it does about this much maligned, and previously ignored, figure.”⁸

Implied here is that identity politics has plunged “our liberalism” into a pathetic state if we have begun to see white masculinity as one identity among many, rather than as a broad majority. But this is simply wrong: there has always been an “anthropological interest” in every conceivable group except white men. The fact that today we are becoming aware that this, too, is an identity – and not simply a standard or default – proves the progress of identity politics, not its failure. If the Democratic Party had understood this earlier, the election might have turned out differently.

This is what identity politics is ultimately about: that there is no standard position. Only white men have had the luxury of believing that such a thing exists, because their identity is widely regarded as such. It is therefore striking that so many commentators, especially in Germany, have entered this debate as if from a universal point of view, which, at its core, invites us to reflect on whether this point of view is not rather a dangerous illusion. For some authors this seems to be a blind reflex, while others make a point of it: *That Dana Schutz is white has nothing to do with the choice of her subject; that I am white has nothing to do with my position in this controversy – I am only interested in the truth!* The problem is that truth itself has a subjective aspect that depends on enormously different experiences and stories. Defending the idea of a universal subject means denying these differences; being white becomes the norm, and white supremacy is merely the conscious defense of this unconscious attitude.

⁶ Andrea Köhler. Schwarzes Leid, weißer Blick. in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6 April 2017, <https://nzz.ch/feuilleton/whitney-biennale-streit-um-ein-gemaelde-schwarzes-leid-weisser-blick-ld.155613> (accessed 19 July 2020).

⁷ Mark Lilla. The End of Identity Liberalism. in: *The New York Times*, 18 November 2016, <https://nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/the-end-of-identity-liberalism.html> (accessed 19 July 2020).

⁸ Ibid.

I understand that many liberals are resistant to this understanding of identity; they wish to emphasize people’s connections, not our differences. I understand because I feel this resistance within myself, too. Is it not among the Enlightenment’s most important legacies that every person must be recognized as an individual, whose mind is capable of transcending her religion and culture? My liberal, progressive values rail against the notion that a universal subject is impossible – but that does not make this insight any less true. Oppression, genocide, and slavery, the dark side of the Enlightenment’s heritage, have annihilated the universal subjecthood that it promised. Insisting, therefore, that Black and white Americans live in the same country does not fight racism; it only normalizes it.

Historical violence remains real for the descendants of those who suffered it. I know this very well: my grandparents are Holocaust survivors, and I owe my own existence to a whole series of lucky breaks – for example, the fact that, shortly before the Łódź ghetto was liquidated, my grandfather boarded the train heading for a work camp and not the one destined for a death camp, thanks to a friend’s tip-off. Likewise, the fact that I am an American is a mere accident of fate: in the displaced persons camp where they met after the war, my grandparents also considered settling in Palestine or France. But while my nationality is more or less arbitrary, my Americanness has always seemed more central to my identity than my Judaism; my family is extremely secular, and before moving to Berlin, where I lived for three years, I had only inhabited large cities in the northeastern United States, where it is easy to consider antisemitism a problem of the past.

In April 2017, I visited my parents’ home just outside Philadelphia to celebrate Passover, a holiday so important that even my secular family observes it. As my mother and I prepared the traditional Seder meal, Trump was a constant topic of discussion. Mixing parsley and nutmeg into the matzo ball batter (my mother’s adaptation of a traditional recipe), I confessed that my eyes had been opened to the depths of antisemitism in the United States. The wave of anti-Jewish hatred that flared up after the 2016 election, which had apparently just been biding its time, proved how short-sighted it is to believe that, in the secular West, antisemitism exists only in history books or in the memories of survivors such as my grandparents. While I spoke, my mother – who, like me, was born in the U.S. and knows no other home – skimmed fat from the chicken soup and reflected for a moment. “We have been very lucky in this country so far,” she said. Her words made me see that it is naive to think that my Jewishness is not a primary aspect of my identity – that it has the power to define me, whether I want it to or not.

“Burning is Not an Option”

I can choose to celebrate Jewish holidays or ignore them, but in some ways my identity is not a choice. And one aspect of my identity – that of being white – is written on my skin. The most trenchant voices on both sides of the Schutz/Black controversy acknowledged this inescapable aspect of identity. Among them was Coco Fusco, a Cuban-American artist whose work and writings seek to expose the colonial power structures that keep cultural identity at the forefront of our experiences. In 1992, she and artist Guillermo Gómez-Peña performed a now-infamous work in multiple Western cities called *Two Undiscovered*

Amerindians Visit the West. Fusco and Gómez-Peña presented themselves to their audience in a cage, dressed up as authentic “natives” of a fictional island in the Gulf of Mexico. Their traditional garb encompassed grass skirts as well as designer sunglasses, and their “traditional tasks” (such as watching TV or sewing voodoo dolls) were interpreted by an accompanying text in pseudo-scientific language that parodied the ignorant and insulting assumptions to which people of color of all backgrounds are exposed in the West. The two artists expected that this work might generate controversy; they did not guess that their seemingly obvious satire would engender the colonialist relations it meant to critique. As Fusco reported, “a substantial portion of the public believed that our fictional identities are real ones” – and took the public imprisonment of the “natives” in stride.⁹

Fusco is a teacher; her experiences with non-white art students, who worry that their cultural identity might overwhelm the interpretation of their work, figure prominently in her article, which addresses Black’s letter. Although she does not defend the painting itself, Fusco opposes Black’s call for the painting to be removed from view or destroyed. Among other things, she criticizes Black for presuming to be able to speak for all Black people, uncritically rejecting abstraction as a form of social protest, and spuriously insinuating that Schutz was motivated by greed (it is not wrong for artists to make a living from their work). Fusco also counters Black’s insinuation that Mamie Till wanted her son’s photographs to be distributed only to a Black audience, a point with which Black bolsters her argument that Schutz’s subject does not “belong” to her. Indeed, there is no doubt that Mamie Till also wanted to show the pictures to whites – and not only to racists like those who had killed her son, but also to those tolerant liberals who might, in the name of moving on from the past, wish to minimize the depths of racial hatred that persisted in the United States nearly a century after slavery ended.

Yet I believe that, on one crucial point, Fusco is wrong. By demanding that the painting not only be removed from public view, but that it also be destroyed, Fusco writes, “Black and company are placing themselves on the wrong side of history, together with Phalangists who burned books, authoritarian regimes that censor culture and imprison artists, and religious fundamentalists who ban artworks in the name of their god.”¹⁰ This argument was also heard from many white liberals in the course of this controversy: while they supported Black artists’ to protest, the call to destroy art simply goes too far. In response to a Twitter comment calling for *Open Casket* to be burned, Brigitte Werneburg wrote indignantly in the Berlin newspaper *die tageszeitung*: “Burning [...] is not an option” (“Verbrennen [...] geht gar nicht”).¹¹

Any discussion about the destruction of a work of art is alarming, and rightly so. Americans are just as familiar as Germans with Heinrich Heine’s famous admonition: “Where

⁹ Coco Fusco. The Other History of Intercultural Performance. in: *TDR / The Drama Review*, vol. 38, no. 1, 1994, pp. 143–167, here: p. 143.

¹⁰ Coco Fusco. Censorship, Not the Painting, Must Go. On Dana Schutz’s Image of Emmett Till. in: *Hyperallergic*, 27 March 2017, <https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till> (accessed 19 July 2020).

¹¹ Brigitte Werneburg. Schwarzes Leid als Material. in: *die tageszeitung*, 30 March 2017, <https://taz.de/!5394709> (accessed 19 July 2020).

they burn books, they will ultimately burn people.”¹² But in this case, the idea evoked by Werneburg, Fusco and others is distorted: we are not dealing with the mere threat of violence in the story of *Open Casket*, but with its fact. Moreover, we must not confuse the historical perpetrators of such violence with their victims. Lives have been destroyed, including Emmett Till’s. In view of his death – a cruel murder that, still more cruelly, failed to spark that coming to terms with the past (the German *Vergangenheitsbewältigung*) that could have prevented the deaths of Michael Brown, Philando Castile, Jordan Edwards, Eric Garner, Freddie Gray, Akai Gurley, Trayvon Martin, Laquan McDonald, Tamir Rice, Walter Scott and Alton Sterling – it seems hypocritical to insist on the inviolability of white art.¹³ We would all prefer if Schutz’s skin color were irrelevant, but it is not – and it will not be, not until Black’s is, too.

For this reason, Fusco is wrong to compare Black with authoritarian regimes. There is a difference, and that difference is power. Unlike regimes that have the power to make their threats of violence a reality, Black – a female artist of color without institutional authority – is not in a position to do so. She speaks from a historically disempowered position and, unlike an authoritarian regime or influential institution, she cannot implement the destruction she demands. This is the crucial point that is missing in this discussion: whether Black means her call for destruction literally or rhetorically, it can only be understood as the latter, as a gesture of righteous anger. Black’s powerlessness in the face of racial violence reminds us of the risks we take in silencing minority voices that sometimes sound unreasonable or extreme.

Black is not the first artist to call for the destruction of a work of art in the name of justice. Another effective example can be found in Horst Hoheisel’s *Ein unübersehbares Zeichen* (*An unmistakable sign*, 1995), a competition entry for Berlin’s Memorial to the Murdered Jews of Europe. The commission was ultimately given to Peter Eisenman’s striking landscape of black, coffin-like plinths, now a well-known tourist destination a stone’s throw from the Brandenburg Gate, an 18th century monument to Prussian military might. Hoheisel’s controversial proposal aimed not to create a new landmark, but to destroy an old one: he proposed to grind the Brandenburg Gate to dust and scatter it on the site assigned to the new monument. Hoheisel’s design replaced the bombastic presence of a traditional monument with its conspicuous absence. It represents an extreme example of what American historian James E. Young has called the “counter-monument,” a memorial that emphasizes loss over triumph, the failure of memory over the continuity of histo-

¹² “[...] dort, wo man Bücher / verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.” Heinrich Heine. *Almanzor. Eine Tragödie*. in: *Almanzor. William Ratcliff. Der Rabbi von Bacherach. Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski. Florentinische Nächte* (Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, vol. 5), ed. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994, pp. 7–68, here: p. 16. This quotation, taken from Heine’s 1821 play, refers to the burning of the Quran during the Spanish Inquisition.

¹³ This list of Black Americans killed by police officers, highly abbreviated in 2017, is now woefully out of date. There are no official figures on how many civilians have been killed by police officers; however, the Guardian has unofficial documentation of killings by police in the U.S. from 1995 and 2016: The Guardian: *The Counted. People Killed by Police in the US*, <https://theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/01/the-counted-police-killings-us-database> (accessed 19 July 2020).

ry.¹⁴ Like Black, Hoheisel insists that no creation can make up for the loss of human life. Burning was an option after all; Hoheisel's project, however, was not. At no time did his contribution pose a threat to the Brandenburg Gate, because he was never in a position to grind it up, nor could he have expected to win the competition. The power of his gesture is therefore its paradox: the destruction of the gate is at the same time too much to ask, and too little to compensate for the murder of the six million. In its impotence, it reminds us of the fundamental question of all identity politics, which Black also faces: it is not only a question of who gets to speak, but also who is really heard.

Censorship Now!!

That histories of oppression complicate the notion of censorship was, coincidentally, the theme of another work in the same Whitney Biennial, which was on display just a few steps away from *Open Casket*. Frances Stark's Ian F. Svenonius's "*Censorship Now*" for the 2017 Whitney Biennial (2017) takes up much more exhibition space than Schutz's painting and is a more deliberately polemical work, but received comparatively little attention in the press. Stark used eight large canvases like spreads from a book, copying out, word for word, the title essay of a funny and pugnacious little tome by Svenonius, an underground musician and even lesser-known author. *Censorship Now!!* inveighs against unfettered freedom of speech, insisting that "We need censorship today" – especially "Censorship of the arts, whose special status of immunity from culpability explains and excuses the degenerate ideology that makes all this 'freedom' possible."¹⁵

Stark initially picked up the book because she found its title provocative, and has addressed the discomfort it inspires. "It is the most rankling, uncomfortable phrase that you could imagine having to deal with as an artist or a creative person or someone who finds themselves in a museum," she said.¹⁶ But by committing the entire essay to canvas (and not just its disturbing title) in large letters in a large museum, Stark makes it difficult to ignore Svenonius' message. And if one reads even a few lines of the text, it quickly becomes clear that he is not concerned with censorship as we usually understand it. Instead of censorship from above, dictated by governments, powerful institutions, or the financial elite, he advocates "a people's censorship, a grassroots censorship, an insurgent censorship" – censorship from below.¹⁷ Svenonius reminds us that however passionately we might believe in "freedom of speech," some people's speech remains freer than that of others. Quality and expertise, nebulous notions though they are, often have little to do with success in art, literature, music, and even journalism, the dissemination of which depends on the connections, financial resources, and, of course, the identity of the creator, whether

¹⁴ James E. Young. The Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today. in: *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 2, 1992, pp. 267–96.

¹⁵ Ian F. Svenonius. *Censorship Now!!*. New York: Akashic Books, 2015, pp. 15–27, here: p. 15.

¹⁶ Frances Stark. Audio guide stop for Frances Stark. Whitney Biennial 2017, <http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides/40?stop=24> (accessed 19 July 2020).

¹⁷ Svenonius 2015, p. 25.

based on skin color, gender, religion, or something else. Instead of accepting this passively, Svenonius urges, “we the people” should actively support that which we believe deserves a platform – as Stark did when she gave him hers – and also speak out against what we find unacceptable.

What might such a “grassroots censorship” look like? Hannah Black’s letter provides one possibility. Seen through the lens of Svenonius and Stark’s unconventional approach to freedom of speech, Black’s call for “censorship” is fundamentally different from the machinations of media conglomerates, repressive governments, and wealthy art patrons. It is a plea for the redistribution of freedom of speech, and a reminder that the murder of Emmett Till is not a thing of the past, but rather determines our present.

Adorno concludes his essay thus: “The past will have been worked through only when the causes of what happened then have been eliminated. Only because the causes continue to exist does the captivating spell of the past remain to this day unbroken.”¹⁸ As long as America’s racist past is still alive, as long as it continues to destroy the lives and livelihoods of Black Americans, we must understand this call for censorship not as an act of destruction, but as a memorial to what has already been destroyed.

2017/2020

¹⁸ Adorno 2005, p. 103.

Philosophy En Route to Reality: A Bumpy Ride

My intellectual journey in philosophy proceeded along two mountainous paths that coincided at their base, but forked less than halfway up the incline. The first is that of my philosophical development, a steep but steady and continuous ascent. It began in my family, and accelerated in high school, art school, college, and graduate school. Those foundations propelled my philosophical research into the nature of rationality and its relation to the structure of the self, a long-term project focused on the Kantian and Humean metaethical traditions in Anglo-American analytic philosophy. It would have been impossible to bring this project to completion without the anchor, compass, and conceptual mapping provided by my prior, longstanding involvement in the practice and theory of Vedic philosophy. The second path is that of my professional route through the field of academic philosophy, which branched onto a rocky detour in graduate school, followed by a short but steep ascent, followed next by a much steeper, sustained descent off that road, into the ravine, down in flames, and out of the profession. In order to reach the summit of the first path, I had to reach the nadir of the second. It was the right decision. My yoga practice cushioned my landing.

Keywords: Yoga; Vedānta; Sāṃkhya; Vedic philosophy; Spinoza; LSD; art; Kant; Hume; behaviorism; Rawls; metaethics; decision theory; Humean; Kantian

My love of analytic philosophy is an inherited trait. My father was a lawyer and lawyer's son whose Jesuit college training found expression in metaphysical speculation and dialectical arguments with me. My mother's sharp analytical sensibility habitually surfaced in ironical replies to my incessant questions. "Does there have to be a reason for everything?" she parried to one of them. "Yes!" I insisted vehemently. "Then go ask your father what it is!" she retorted. And, true to form, he provided one, a Prime Moverstyle reason for everything. Exasperated, she protested, "But the child wants a reason for *each* thing!" And so it went between the three of us.

For grammar school and high school I went to New Lincoln, a private progressive prep school in New York City. My eleventh grade homeroom teacher, Mr. Beiser, also taught philosophy. He assigned us Bertrand Russell's *The Problems of Philosophy*, Baruch Spinoza's *Ethics*, and Albert Camus' *The Stranger*, which we were also studying in French in our French language class. I felt completely at home in this course. I loved the level of abstraction at which the class discussions took place, the dialectical structure of those discussions, and the ideas and habits of reasoning. All were comfortable and familiar from my home environment. Spinoza was my favorite, an easy transition from my father's inventive



My parents in Socratic dialogue, 1940s

reasons for everything – just as my persistent questions and arguments in that class were an easy transition from my favored mode of interaction with both of my parents.

New Lincoln was also the site of my first exposure to Indian philosophy, but not in the classroom. New Lincoln students actively participated in the Civil Rights Movement of the early 1960s. While my father was donating pro bono legal counsel to Martin Luther King, we were involved in organizing anti-discrimination protests in Manhattan. A classmate founded the New Lincoln chapter of SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) in 1963. With the full support of New Lincoln's teaching staff, an organizer was invited to speak to us about the principles and tactics of nonviolent resistance that Bayard Rustin had brought back with him from his sojourn in India with Mahatma Gandhi. The principles were derived from the foundational Vedic texts of Yoga, Vedānta, Sāṃkhya – the *Upaniṣads*, *Sāṃkhya-Kārikā*, *Bhagavad Gita*, *Brahma Sūtra*, and, of particular importance for Gandhi's own acts of non-violent political resistance, the *Yoga Sūtra*. The ultimate purpose of these texts is to spiritually prepare the yoga practitioner for the encounter with death, and effective nonviolent protest demands this preparation. Rustin and King disseminated those principles among their activist followers of that period, and we absorbed them in discussion, meditation, and some elementary hatha yoga exercises – even though we put them to use only in protest marches in the streets of Manhattan and Washington, D.C., rather than in voter registration drives in Alabama. None of our parents would have permitted the trip south. Getting mine to allow me to participate in the 1963 March on Washington was not easy, either.

In early 1965, during my junior year in high school, I took LSD six times over a period of roughly six months – uptown with a Puerto Rican spiritual medium who used it to conduct séances, and downtown with an Irish colleague of Timothy Leary’s who conducted group meditation to investigate altered states of consciousness. Like the Beat Poets I meant to emulate, I regarded this experimentation as *pro forma* for my artistic training. Spinoza had provided my first template for interpreting those experiences. But the *Upaniṣads*, *Gita*, and later commentaries in the Advaita Vedantic tradition deepened my comprehension of what Spinoza had been referring to.

The truths I found in those texts illuminated and contextualized those I had just experienced. These were clearly experiences of a pre-existing objective reality rather than a transient, subjective hallucination; the real always finds a way to make its presence felt, if one is paying attention. With time and patience, it also can be accessed through certain regular yogic practices. For purposes of this discussion, the primary benefit of this experience is that it conclusively demonstrates the falsity of Cartesian solipsism, Empiricist skepticism, and of Kant’s account of noumena as merely a limiting concept. But even if I had had any doubts about its veracity, those texts would have immediately dispelled them. They cemented the commitment to yoga that had begun with my participation in the Civil Rights Movement, and launched my lifelong yoga practice. That practice includes the physical postures as only one of the many components of an integrated yogic lifestyle. Others include meditation, diet, and the cultivation of particular dispositions of mind and action, as well as study of the texts.

My approach to those texts has always been practical rather than scholarly. I study them for their impact on my life, and on my understanding of life, rather than as objects of academic research. Regardless of the many differences among them, they all converge on certain basic insights that western science, belatedly, has enabled us to acknowledge as truistic: that empirical reality is illusory, that sensory satisfaction is transitory and unreliable, that intellection disposes us to self-deception, and that true freedom consists in extricating oneself from the compulsions and limitations of the ego. The Vedic texts recommend certain basic practices as antidotes: meditation, self-reflection, the study of enlightened texts, and various personal habits that build autonomy. The purpose of all of these practices is to gradually habituate the practitioner to a state of awareness in which the delusions and obsessions of the ego can be safely put aside, and reality in itself apprehended on its own terms.

The aim of my yoga practice is to sharpen and clarify my perception of that reality; to reinforce my ability to embrace all of it, including my own faults, flubs, misfortunes, and death, without flinching or self-deception; and to exercise and strengthen the habits of nonviolent resistance to all of the attempts I encounter to suppress, obscure, or dissimulate that reality. That is what these texts are for, and that is the way they function in my life. Scholarly treatments of them confined exclusively to textual exegeses and analyses of the theories they propound do not compel my interest, because they do not exhibit the requisite practical insight into the esoteric epistemic states on which the texts themselves are based.

I view my attachment to Indian philosophy as also, at least in part, an inherited trait. It is probably the legacy of my Indian maternal second great grandmother, a Hindu from

Chittagong, East Bengal (now Bangladesh) who eloped with my maternal second great grandfather, an English military officer of the British Raj, to Jamaica, where they owned a slave plantation. My mother's family, none of whom are philosophers to my knowledge, and all of whom were baptized in the Catholic church, evinced an unusual receptivity to the principles discussed in the *Gita*. Several of my maternal relatives turned to me, during my teenage years and after, to help them confront their mortality when the time came. The *Gita* was a frequent focus of our talks. My mother and I read it together daily during the two years before she died of emphysema. Those unflinching deathbed conversations helped anchor me in the reality of the immanent death of the body and the ego, and deepened my appreciation of the texts I was now studying in earnest.

My LSD experiences and readings in Vedic philosophy influenced a series of art works I produced between 1968 and 1970, about which I wrote an essay ("Hypothesis") arguing that space and time were forms of perception. Upon reading it, my friend Phillip Zohn, who was doing graduate work in analytic philosophy at the City University of New York (CUNY), strongly recommended that I read the Transcendental Aesthetic of Kant's *Critique of Pure Reason*. I did, and was immediately hooked. Kant had articulated in systematic and analytic form many of the same deep truths I had found and was continuing to explore in the Vedic texts. Reading the first *Critique* showed me that I had to study philosophy seriously. But I was also getting that message from many of my fellow artists. In the art world at that time, Jasper Johns's interest in Wittgenstein had put analytic philosophy on the map, and those of us who were making Conceptual art were also reading Quine, Strawson, Ayer, Austin, Russell, and Ryle, among others. I felt a need to read all of these authors systematically rather than haphazardly. What I really needed was a course syllabus in the philosophy of language.

After high school, I had opted for art school over college, in part because my family ties had predestined me for Vassar, which at that time did not have a significant studio art major. But now I was guided by a different set of interests to reconsider a college education. I had left home during my first year at the School of Visual Arts (SVA), and stopped attending classes there by the end of my second year, while taking summer courses in philosophy at the City College of New York (CCNY). I was living in my own loft on the Lower East Side. To support myself and fund my artmaking, I was working as a receptionist, telephone operator, model, and bookkeeper. During those years, CCNY was free and open to those students who passed its entrance exam. Bertrand Russell had taught there and my mother worked there. At my request, she sent me the catalogue of course offerings – the menu of a feast for the hungry mind. I feverishly drew up a four-year course of study that included four simultaneous majors: philosophy, physics, history, and musicology. In time I pared them down to a philosophy major and a musicology minor. My academic guidance counselor advised me that I could narrow the list even further with transfer credits for some of my coursework at SVA. I declined. I took virtually every course in the philosophy department.

¹ Collected in Adrian Piper. *Selected Writings in Meta-Art 1968–1992* (Out of Order Out of Sight, Vol. 1). Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, pp. 19–23.

My instructor for Introduction to Philosophy was Maurice Cohen, who justified his decision to begin the ancient philosophy segment with the *Gita* before moving along to the Pre-Socratics, Plato, and Aristotle, by describing himself as a “rugged individualist.” That was an apt description: It did, indeed, take a rebel’s soul to list that text in a course syllabus in a department as pervasively analytic as that one. But it demonstrated to me that the connections were there, could be taught and discussed, and could be integrated successfully into an Anglo-American analytic curriculum.

By that time my yoga practice was an established part of my life. To practice it and simultaneously study it in a classroom enhanced that practice enormously, and cemented its centrality in my life. That was my first exposure to *jñāna yoga*, the yoga of analysis and scholarship. That discipline is not only fully compatible with the techniques and methods of reasoning of analytic philosophy; it is an application of them. Orthodox Vedic philosophy is rationalistic in orientation and outlook, so these two traditions in fact fit together quite nicely.² It is only the revelational parts that explore the regions of the self beyond the ego that make Anglo-American analytic philosophers nervous. So although I quickly got the message from my other professors that Vedic philosophy was off-limits in my academic studies, that did not stop me from drawing on it in my work.

I found these resources particularly useful in approaching Kant’s *Critique of Pure Reason*. Like Spinoza and the Vedic authors, Kant is a Gestalt, big-picture thinker. Unlike most of the Vedic seers (the *Rishis*), Kant’s intellectual sensibility inclines him to detailed, systematic linear exposition. The problem is that no matter where you first step into his system, you are lost – just as you would be in an unfamiliar landscape after the helicopter that dropped you there had departed. Just as we cannot develop a mental map of a new geographic terrain without traversing it several times and noting where physical markers stand in relation to one another, we similarly cannot develop a conceptual map of Kant’s philosophical terrain without rereading the book several times and remembering where the key concepts stand in relation to one another: for example, that of the transcendental unity of apperception in relation to the empirical self, or to the “I,” or to the ideas of reason, or to the concept of causality, or to the intelligible world. Later, I found it useful to remind students in my Kant seminars that they should expect to have to read the entire book cover to cover at least ten times before the feeling of having caught their heads in the spin cycle of a washing machine would begin to subside.

I have read that book many more times than that, and that feeling still has not entirely subsided. But I began with a distinct advantage: I recognized the general lay of the land from my prior exposure to Vedic philosophy, itself facilitated by my first exposure to Spinoza; and so did not suffer the same degree of confusion and disorientation as do many first-time readers of the *Critique*. Kant’s doctrine of transcendental idealism is so similar to Śaṅkara’s concept of *māya* that there is even significant correspondence between their respective technical terminologies. His concept of the original synthetic unity

² Śaṅkara’s commentary on Vyāsa’s Brahma Sūtra would be a good example of the way Socrates’s analytical and dialectical method is mirrored in this tradition. See Shankaracharya. *Brahma Sutra Bhasya of Shankaracharya*. Trans. Swami Gambhirananda. Calcutta: Advaita Ashrama, 1993.

of apperception bears close comparison to the Sāṃkhya and Yogic concepts of *puruṣa*. And the ethical deontologism of his *Groundwork of the Metaphysics of Morals* expresses an eighteenth-century Enlightenment approach to the doctrine of *vairāgya* articulated in the *Bhagavad Gita*. So reading Kant's texts for the first time was a uniquely pleasurable experience, imbricated with that same shock of recognition I had felt with my first exposure to Spinoza. I took to Kant like a duck to water. I felt sure I understood exactly what he was trying to say.

I spent the summer of 1971 doing yoga, fasting, and writing a 56-page term paper entitled, "Appearance: A Reconstruction of Kant's Model of Experience," for a graduate seminar I had taken with Professor Michael Levin. About this paper, he commented on the frontispiece, "It is with mental powers failing, prey to exhaustion, that I say that this is a good, if overlong, paper. It shows thorough mastery of the KRV, even if you sometimes twist things a little. Often I found it hard to see just where you disagreed with your opponents." This course was one of a few that my undergraduate professors taught for their graduate students at CUNY that they permitted me to take for credit. As I performed well and felt comfortable in all of those courses, they naturally assumed, correctly, that I wanted more.

By the time I finished my undergraduate degree, summa cum laude, Phi Beta Kappa, and with Research Honors in Philosophy, I had been long since tracked for graduate school. No one ever asked me whether I had thought of going to graduate school, or tried to convince me that I should. They simply began to remind me at a certain point to take the Graduate Record Exams (GREs), to discuss with me the advantages and disadvantages of various graduate programs, to counsel me about how to prepare a dossier, and to comment on the suitability of various term papers for inclusion in that dossier. None of us ever questioned whether this was the right direction for me. We all knew it was.³

And no one ever suggested that I should, or would have to, give up my work as an artist in order to pursue this interest. The predilection of the art world at that time for analytic philosophy and Conceptual art made graduate school in philosophy not only thinkable but also acceptable. While studying philosophy in graduate school at Harvard, I continued to produce my artwork and exhibit it in New York and elsewhere. During my time living in Cambridge, right around the corner from the philosophy department, I never thought to mention my work as an artist, or even that I was an artist, because it was irrelevant to my daily preoccupations: taking philosophy courses, conceptualizing my dissertation, and immersing myself in the culture of academia. My graduate professors didn't care what I did with my free time, as long as I excelled at my work. Only once did a Harvard professor indicate that he even knew about that part of my life. I had not taken a course with Professor Nelson Goodman because my philosophical interests were unrelated to art or aesthetics. But one day he stopped me in Emerson Hall and exclaimed, "I didn't know you were *that* Adrian Piper! You have a double life!" I confessed that I was, and did, and asked him to please keep it a secret. To my knowledge, he did.

³ At that time, I was only one of several CCNY undergraduate philosophy majors being groomed for graduate school. Contemporaneous classmates were accepted at Princeton, Pittsburgh, MIT, and Cornell around the same time I was accepted at Harvard. Not for nothing was CCNY known as "the Harvard of the proletariat."

That term paper on Kant I had written as an undergraduate had so completely exhausted my mental powers that I had been unable to even look at the first *Critique* for several years afterward. On the one hand, it drew me so deeply into the text that I often felt I was losing my sense of self. On the other, it restructured the neurological pathways of my brain to accommodate Kant's conceptual mapping of the relation between subject, object, and reality. Following by only a few years on the heels of my discovery of Vedic philosophy, this was quite a lot of neural reorganization to undergo. I needed a rest. During those Kant-free years, I explored the other branches of analytic philosophy through my course work at CCNY, CUNY, and Harvard. Philosophy of science, modal logic, philosophy of mind, and epistemology were among my favorites. Professor Martin Tamny's philosophy of science course had awakened my interest in nomological explanation, which led him to recommend Hughes and Cresswell's *Introduction to Modal Logic*.⁴ He described my term paper on the topic as containing an original result, but advised against including it in my graduate school dossier because modal logic was too controversial in some circles. I learned only later that Harvard was one of them. And a good thing, too, for my admiration for the majesty and ambition of John Rawls's project in *A Theory of Justice*, of anchoring a substantive social contract theory in value-neutral methodological principles already established in the social sciences, was unbounded.⁵ I knew that this was the way I wanted to do philosophy.

I was not able to re-ignite the Kantian part of my brain again until 1976, when I took a graduate seminar on the Transcendental Deduction with Professor Dieter Henrich, who was visiting at Harvard from the University of Heidelberg. We had wonderful, heated but good-natured disagreements, which often devolved into simply firing passage citations back and forth at each other: I was a fan of the Transcendental Deduction in A, whereas he had just published a very important book on the Transcendental Deduction in B.⁶ At his invitation, I spent the following year and a half – 1977–1978 – in West Berlin learning German, and in Heidelberg studying Kant and Hegel with him and Michael Theunissen.

Those were turbulent years in German politics. At their center was the University of Heidelberg's Collegium Academicum, the radical left student center and dormitory where I lived, which was targeted for closure by the university administration. I took courses and studied at the university or participated in protest marches in the Altstadt during the day, ate dinner and drank beer during the evening, and went dancing most of the night. In addition, Professor Henrich organized a Kant reading group for me at his home in the mountains above the Altstadt. There he introduced me to his best graduate students, with whom I continued and deepened the animated discussions of the Transcendental Deduction we had begun in his Harvard seminar. Some have remained friends to this day.

I have never found an acceptable substitute for studying these texts carefully and repeatedly. Kant's most important writings offer the reader a fundamental and incontrovertible

⁴ George E. Hughes and M. J. Cresswell. *An Introduction to Modal Logic*. London: Methuen and Co. Ltd., 1968.

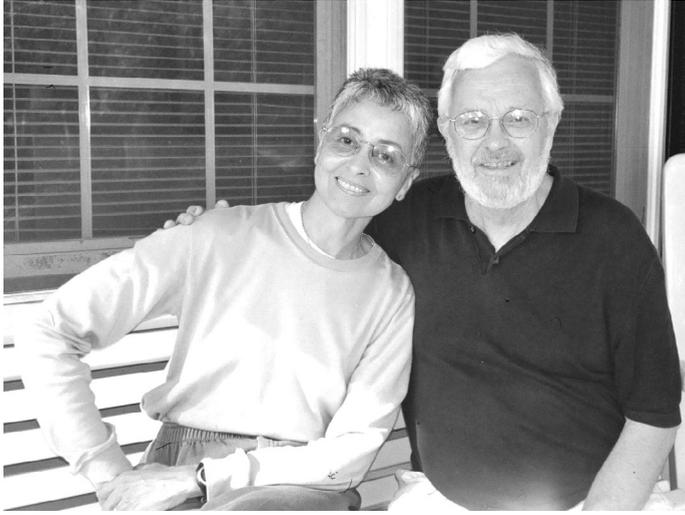
⁵ John Rawls. *A Theory of Justice*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1971.

⁶ Dieter Henrich. *Identität und Objektivität. Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion*. Heidelberg: Winter, 1976.

experience of immediate reality, namely the reality of absorbing the sentences he actually wrote in order to dissect the necessary preconditions of reading them (difficult though it may be to discern what he meant by them). Particularly the *Critique of Pure Reason* contains a strong *indexical* referent to one's own process of comprehending his assertions. Unlike Descartes' *Meditations*, which positions sensory self-evidence as a first premise on which to build inferential philosophical reasoning, Kant offers analyses of the very cognitive structures one must deploy in order to comprehend them. Thus one can test the accuracy of some of those analyses with reference to one's own experience in unpacking them. There can be no more authoritative measure of the plausibility of a Kant interpretation than that, and Kant-lite readings that purport to interpret Kant's texts yet ignore what he actually says forfeit their claim to that authority. Most of my later work in philosophy has been in contemporary metaethics, but all of it draws on an explicitly Kantian framework in its conceptualization of arguments and theses. And all of it has been nourished by my frequent forays into Kant exegesis over the last half-century. Each such expedition invariably turns up new connections, arguments, and themes I had not noticed on previous readings. I am now in the process of completing the exegetical project, *Kant's Metaethics: First Critique Foundations of His Theory of Action*, through which I hope to bring them into mutual relation.

It was also during those years at university that I began to experience the collisions between academic authority and incontrovertible reality that ultimately determined the course and outcome of my professional trajectory. I did my undergraduate honor's thesis on deception and self-deception, under the supervision of Professors Arthur Collins and Martin Tamny. Professor Collins's own work at that time defended an Empiricist, radically behaviorist, and materialist analysis of mental states as nonexistent, in the tradition of Gilbert Ryle. On this view, there was "no ghost in the machine," to quote Ryle's precept. To me, that metaphor eloquently and tragically expressed the traumatized mental state of men who had survived but not fully recovered from their wartime experiences as themselves expendable cogs in the war machine. Collins's own arguments were more sophisticated, highly crafted, and carefully thought through than Ryle's. I found them harder to refute. Nevertheless, Empiricist behaviorism as a philosophy of mind seemed to me ingenious without being compelling. It satisfied neither the standards of philosophical insight I was learning from the vast majority of texts I was studying, nor the reality of my immediate experience, which most definitely does include mental states. I did my best to demonstrate that, and paid the price. Professor Collins was not pleased.

My instinctive, unyielding resistance to adopting the tenets of behaviorism and materialism as my own laid the groundwork for further conflicts with academic authority, in graduate school and thereafter. Quine gave me a public tongue-lashing and an A-minus in his philosophy of language seminar for questioning his reliance on it. Rawls, with whom I did my dissertation, expressed in many ways his displeasure with my interrogation of the behaviorist, revealed-preference microeconomic foundations on which his theory of justice was based. He withdrew his professional support after I resisted his pressure to write an historical dissertation on Hume. Yet he also had possessed the generosity of spirit to recognize me as a theory-builder like himself, and to give me excellent advice on how to build mine, almost despite himself, and without any prompting from me. I always



The author and Ned McClennen, 2004. Photo credit: Ellen Esrock

knew when he was about to volunteer suggestions or references I could use, because he would look away, lower his head, blush, and mumble almost inaudibly, as though he were embarrassed to be caught backing the opposing team. He usually didn't mention them until I had already packed up my books and notes and was halfway out the door. With his help, I began to learn the history of neoclassical economics and to study basic decision theory and social choice theory in his graduate seminars and tutorials.

In addition to his recommended further readings, I was also extremely fortunate to develop a lasting friendship with Edward McClennen, a close associate of Rawls's who was devoted to those formal methods in his own work and very encouraging of them as they appeared in mine. He was unique among the senior philosophers in the Humean camp with whom I talked in depth, in that he did not react to our philosophical disagreements as personal attacks. His own, groundbreaking contributions to decision theory were very substantial and highly influential. He knew the limitations of the field, as well as the breadth and depth of its literature, well enough not to feel threatened by the critique and emendations to it I was proposing.

In my first job, at the University of Michigan, Ann Arbor, I encountered an entire department teeming with Humean behaviorists who – as one later confided to me – had decided to hire me because they felt sure they needed merely to “work [me] over,” that is to say knock the Kantian stuffing out of me, in order to set me on the right philosophical path. That project did not succeed, because their attempts to refute my critiques of the Humean conception of rational agency too often degenerated into shouting matches and personal attacks before they had attained the requisite level of plausibility. They prepared for my tenure review by consulting a university lawyer as to how to credibly deny it without incurring a lawsuit, then wrote up an annual evaluation of my work as “incoherent,” “inadequate,” and “defective,” and of me as “baffling,” “frustrating,” and “unresponsive,” but “poised” (to do what? I wondered).

But it didn't end there. My second job, a tenured associate professorship at Georgetown University, was the first of three out of the six universities at which I taught that included a substantial proportion of non-Humean faculty. Most of the non-Humeans identified themselves – wrongly, in my opinion – as situated outside the tradition of Anglo-American analytic philosophy, and me – rightly – as situated within it. My new colleagues sorted themselves into analytic versus continental alliances, which didn't fit the players (the Catholic theologians and the department's Hegel expert authored the most precise and detailed analyses) and didn't fit me – an asset, until I needed allies myself. To the self-identified continentalists, I was the analytic enemy in Kantian clothing; whereas to the Humeans, I was the Kantian enemy in analytic clothing. Something for everyone, so to speak. A colleague who did ordinary language analyses of emotional states simply stared at me, speechless, eyes widened in shock, at my timid suggestion that not all mental terms could possibly have exclusively behavioral denotations. I felt the room temperature drop several degrees. A junior colleague whom I had helped negotiate a two-two teaching load clicked his heels and gave me the Hitler salute as he passed me in the hallway. Of the three ideologically diverse departments in which I taught, none were more welcoming of my philosophical work than the Humeans at Michigan had been. I recall a particularly ugly fight at my last job, in which I faced off against *all* of my colleagues, Humeans and non-Humeans alike, for their decision to abolish the logic requirement for the philosophy major. "Let's not all shout me down at once," I joked feebly.

At my third job, at the University of California, San Diego, the department's alpha male, whose radical materialist analysis of mind had won her official standing as a MacArthur genius, reprimanded me loudly in the department hallway, in front of the graduate students, for interrupting a secretary in the middle of a telephone call to a student. I thought it possible that her anger was displaced. The non-materialists in the department vanished into the background. But one of them subsequently called me into his office to explain that the secretary had assisted Herbert Marcuse, which entitled her to special deference.

There definitely were other issues contributing to these reactions. Those were the years in which my visibility as an artist had started to exceed my ability to keep my "double life" a secret. I make Conceptual art, the cheapest kind of contemporary art there is (in order to make serious money, you have to be a painter). So I got famous without getting rich. I began to need help in managing and sustaining my output and professional obligations in both fields. I repeatedly sought this help from my academic employers. Most of the institutions at which I taught were officially welcoming of my "two-for-the-price-of-one" professional achievements. But none were willing to offer concrete accommodations for them, of the sort enjoyed by other hyperproductive, high-visibility colleagues whose work spanned more than one discipline (administrative assistance, course reductions, and the like). I suppose they reasoned that if I could not earn enough making Conceptual art, I should turn to painting. My gender and erstwhile racial self-identification as African American⁷ also

⁷ I publicly retired from being black in September 2012. See my *Thwarted Projects, Dashed Hopes, A Moment of Embarrassment*, 2012. Digital image. 7"×6.86" (19.97×15.24 cm). Collection Adrian Piper Research.

may have increased their reluctance and magnified their image of me as a presumptuous prima donna.

So perhaps my colleagues' antagonism to my ideologically deviant philosophical work was simply the last straw. Perhaps they thought that the least I could offer, in return for countenancing my uncustomary pleas for multi-disciplinary support, would be to cooperate with their philosophical agenda. As those bargaining terms never occurred to me, I was always surprised by their angry reactions to my critiques, which generally strove to be careful, well researched, and respectful of the views under scrutiny. As the reactions themselves were not, I simply could not bring myself to defer to them, no matter how vehement or menacing they became. Because my prior philosophical experience in my family, high school, art school, and college had included no primer for interpreting hostile philosophical reactions as potential threats to my professional survival, I did not recognize them as such when they arrived.

Instead I felt flattered at being taken so seriously (the decibel level attested to that), and grateful for the tremendous amount I learned from doing battle with these high-powered philosophical intellects who declined to pull their punches. I emerged from these encounters with a greatly enlarged knowledge base of arguments, articles, books, and conference papers they had rightly insisted I address. Virtually all of those relied on Humean and Utilitarian strategies of argumentation, buttressed by the formal resources of Ramsey-Savage decision theory, with the aim of anchoring their philosophical claims in a rigorous methodology that had robust empirical application. I recognized the value and importance of that approach from my work with Rawls, and so proceeded to learn that body of research as well.

The more I studied this material, the more my admiration for its achievements grew. My quite severe reservations could not obscure the fact that the Humean approach to the analysis, explanation, and prediction of human behaviour, including human moral behavior, is an extremely powerful and impressive system, collaboratively constructed and elaborated over centuries, with painstaking care and dedication, by world-renowned adherents in the social sciences as well as the humanities. It is easy to see why they justifiably felt that *something like* this view had to be right – not least of all because it had no serious competitors. I was also envious of the sophisticated scholarship and detailed formal work that had contributed to such a compelling and highly developed worldview. And I joined the protective sentiment that work this significant was in any case to be preserved rather than discarded.

My growing ambition to supply a comparably detailed, rigorous, and comprehensive methodological foundation for a Kantian metaethical view did in fact preserve the core of the Humean achievement. Yet I saw no reason why that achievement could not be equaled or even surpassed by properly developing and amplifying the rudimentary decision procedure Kant had supplied in the *Groundwork*. It seemed to me that Kant's procedure had no less potential for explaining, predicting, and motivating actual human behavior than Hume's had demonstrated, once the foundations of that procedure in the first *Critique* had been exposed, acknowledged, and properly integrated into it. Indeed I felt certain that the

Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin, at http://www.adrianpiper.com/news_sep_2012.shtml (accessed 08.10.2020).

Humean view could be successfully incorporated into such a suitably elaborated Kantian model, just as Kant had incorporated Hume's analysis into his own – to the mutual benefit of both camps. All that was needed were a few significant revisions to the conceptual apparatus of each, together with the freedom to poach from each for the benefit of the other where convenient. These two standpoints were not actually in competition, but rather complementary. Each supplied important infrastructure lacking in the other. My two-volume project, *Rationality and the Structure of the Self*,⁸ was motivated by these reactions to the philosophical conflicts that repeatedly confronted me.

However, although all of these confrontations were very edifying philosophically, they were also extremely stressful personally, and the stress intensified. The pattern was almost always the same: where my colleagues failed through rational philosophical dialogue to secure my acquiescence with the prevailing ideological view, the most professionally dominant would incite the group to non-philosophical measures that gradually edged me out of the profession. This pattern held even in the area of Kant scholarship, where the existence of mental states was for the most part not in dispute. But the importance of consulting the text definitely was. Some of my former graduate school classmates, all highly regarded Kant-lite exegetes, tried first to dissuade me from contributing a heavily exegetical, first *Critique*-based essay to the Rawls Festschrift in moral philosophy they were editing, because, they explained, I would be unable to defend my view; then, after reading it, tried to censor it from the volume entirely, on the grounds that it went “against the grain of received interpretation of Kant.” These colleagues were not unusual in interpreting my resistance to their philosophical ideology as an insult to their professional authority. I now think that in that particular case, they perceived correctly.⁹ My obstinate insistence on publishing that essay with its detailed attention to the text intact has had adverse and retaliatory professional repercussions ever since. When the essay finally appeared in print, Rawls expressed both gratitude and also surprise that a student of his could have produced such a detailed exegesis of Kant.

The more I persisted in my work, the more those hostile pressures multiplied and ramified throughout my professional relationships. In 1978, during graduate school, I had published my term paper for Rawls's Social and Political Philosophy course in *Ethics*.¹⁰ After that debut, and despite Rawls's unenthusiastic letter of recommendation, I received eighteen job offers and accepted a tenure-track assistant professorship at a top-three de-

⁸ Adrian Piper. *Rationality and the Structure of the Self, Volume I: The Humean Conception; and Volume II: A Kantian Conception*. Berlin: APRA Foundation Berlin, 2013, <http://adrianpiper.com/rss/index.shtml> (accessed 08.10.2020).

⁹ My diminished opinion of these colleagues is most aptly expressed by Edward Gibbon's judgment about Julian the Apostate, that “it is unworthy of a philosopher to wish that any opinions and arguments the most repugnant to his own should be concealed from the knowledge of mankind.” See Edward Gibbon. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. vol. 2 (1781), ed. David Womersley. London: Penguin Classics, 2005, p. 880, footnote 38.

¹⁰ Adrian Piper. Utility, Publicity, and Manipulation. in: *Ethics* 88, no. 3, Apr. 1978, pp. 189–206. Pre-dissertation publication in highly ranked philosophy journals is now practically *de rigueur* for graduate students who want to get a job. But in those days, it was very unusual; so much so that John Cooper, now at Princeton, asked me in a job interview why I had done it. I replied that I wanted to ascertain whether or not I belonged in the field.

partment that at that time was widely considered to be the best job in the country. My papers were accepted, and invited, by the most highly regarded journals in the field. The longer I persevered in my chosen research program, and the more widely my race and gender identity became known, the fewer such welcoming responses I received. By the time I was stripped of my tenured full professorship at Wellesley College in May 2008, four of the eight philosophy journals to which I had subscribed since college had summarily discontinued my subscriptions, and two more have been discontinued since then. None of these acknowledged receipt of my paper submissions, much less accepted them for publication. But by then I had stopped submitting papers to them in any case. And there were virtually no individuals, institutions, or organizations in the field of philosophy, most of which were now managed and staffed by colleagues I had gotten to know in graduate school, with whom I still maintained active collegial relationships.

But that was partly my doing. I voluntarily discontinued several of them myself, in order to avoid treatment that I found offensive but that my colleagues found perfectly legitimate and appropriate to my diminished professional status.¹¹ For example, I declined a younger scholar's conditional invitation to write an essay, provided that it was outside my area of specialization, for a collection he was editing. He explained that someone else had already been invited to write in my research area. He expressed surprise at my refusal. And in 2013 I canceled my American Philosophical Association membership, after its executive director informed me that she was "taking the liberty" of deleting my name from the APA general mailing list, in response to my request to receive no further solicitations for donations to its "Diversity and Inclusiveness Initiatives." I regarded those solicitations to a woman of acknowledged African descent who had just been kicked out of the field as insulting, and being peremptorily dropped from the general mailing list even more so. I was not motivated to explain why.

The incidents I describe here are only a small sampling of those I experienced,¹² all of which broadcasted the same ideological message: either shut up and fit in, or get out. But this message is old news. Wielding professional stature as a weapon to enforce philosophical obedience is not unusual in academic philosophy, and sometimes it is justified on pedagogical grounds: as a matter of policy, I marked down or failed students who violated my *Ten Commandments of Philosophical Writing*.¹³ But the pressures on philosophical faculty to ideological conformity, irrespective of methodological or stylistic issues, are strong and pervasive, and I am by no means their only target. They are exerted most systematically

¹¹ I have narrated this trajectory in some depth in: Adrian Piper. *Escape to Berlin: A Travel Memoir / Flucht nach Berlin: Eine Reiseerinnerung*. Berlin: APRA Foundation Berlin, 2018.

¹² Some others I have deemed fit to print can be found in Flying. Piper 1996, pp. 223–32. Passing for White, Passing for Black. Piper 1996, pp. 275–307; also available at <http://www.adrianpiper.com/docs/Passing.pdf> (accessed 08.10.2020). On Wearing Three Hats, 1996. in: *Multitasking. Synchronität als kulturelle Praxis*. Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), Berlin: NGBK, 2007, pp. 117–27; available at <http://www.adrianpiper.com/docs/WebsiteNGBK3Hats.pdf> (accessed 08.10.2020). General Introduction to the Project and Preface to the Second Edition, in: Piper 2013; and throughout Piper 2018.

¹³ Adrian Piper. *Ten Commandments of Philosophical Writing*, 1992, <http://www.adrianpiper.com/docs/10CommsPhilWriting.pdf> (accessed 08.10.2020).

by those who have the most to lose from open critical interrogation of their views, on those who have the most to gain by insisting on it. I doubt that any reader of this essay has not at some time been on the receiving end of those pressures, including those who learn from that experience how to exert them on others. I believe it is better to document and discuss such incidents openly than to suppress them, so as to contribute to a reality-based understanding of the kind and quality of intellectual compromise professional survival in academic philosophy sometimes requires. No one should have to learn it the hard way, piecemeal, as I did. By that point it is often too late to extricate oneself.

I saw no way to acquiesce to those pressures without sacrificing the connections between what I perceive, what I know, what I think, and what I say. To cave in to my colleagues' very unphilosophical attempts to force me to assert and defend what I knew to be false in order to secure my position in the field would have been completely out of the question. By now it is no longer possible for me to feel even mild regret at having laid bare, through my intransigence, the rift between the discipline of philosophy to which I was and remain unconditionally committed, and the inimical priorities of the profession of philosophy that I repeatedly rejected. I consider myself to be extremely fortunate to have discovered, nurtured, and protected from disillusionment my connection to the invaluable core of philosophical dialectic that my parents transmitted to me in childhood.¹⁴ My decision, reiterated at each point at which I was offered the choice, to sacrifice my professional relationships, my standing, and my future in the field in order to protect the integrity and quality of my work was the right one for me.

I self-published the first edition of *Rationality and the Structure of the Self* online in July 2008, two months after I had been forced out of the field. Since then, it has been very widely read, circulated, and appropriated without citation. Private and anonymous comments on it have been enthusiastic and supportive. But breaking the public silence took over a decade. It was not until October 2018 that it was openly discussed for the first time – very favorably, in an online symposium hosted by *Critique*, the international online platform for discussing new books on Kant and German Idealism, by Professors Paul Guyer and Richard Bradley, the two most highly regarded philosophers in their areas of specialization (Kant scholarship and decision theory respectively). According to the editors, attention to this discussion has been sustained and voluminous ever since.¹⁵

What exactly was all the fuss about? The first part of *Rationality and the Structure of the Self – Volume I: The Humean Conception* – consists entirely of detailed analysis and critique of all of the most important contemporary and historical Empiricist and behaviorist views and arguments to which I was exposed during these decades. The second part – *Volume II:*

¹⁴ I have often tried to reconstruct my parents' reasoning in not teaching me the survival tactic of diplomatically deferring or genuflecting to abuses of institutional authority. Mom, Dad, what were you thinking? I've wondered. Were they convinced that I would never need to? Or preparing me to be mistaken for "white"? The best hypothesis I can come up with is that they did not teach me this tactic because their parents had not taught it to them. Had my father been an academic rather than a lawyer, perhaps he would have learned and transmitted it.

¹⁵ Their comments and my reply are collected at http://www.adrianpiper.com/news.shtml#October_2018 (accessed 08.10.2020).

A Kantian Conception – offers an original contemporary alternative based in the insights and argumentative strategies I mined from Kant’s texts, particularly the *Critique of Pure Reason* and the *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Both volumes are open access and freely available online at <http://adrianpiper.com/rss/index.shtml>, so anyone can read them whenever they like and form their own opinion.

I worked on this project for thirty-four years. My repeated clashes over those decades with some of the very best minds in the field demonstrated to me several times over that my views could withstand and greatly profit from their rational criticism. So it may seem possible that the reception of *Rationality and the Structure of the Self* among my colleagues, and therefore my path in the profession, would have been easier, had certain counterfactual conditions been satisfied. Had I not insistently, repeatedly, and with increasing vehemence corrected my colleagues’ obstinate and tenacious assumption that I was “white”¹⁶ (thereby, you see, implicitly mocking them by trying to pass for “black”), they might have been more inclined to accord me the collegial treatment they reserved for self-styled “white” women. Most of the rest of my family, on both sides, have been passing for white for generations, and they are doing extremely well. Even better, had I been racialized and gendered as a “white” male, they might have presumed my group membership rather than requiring me at each step to prove it. The abovementioned members of my family who have been thus identified are doing particularly well. In all likelihood, my philosophical output would have encountered a friendlier and more collegial reception had either of these conditions been met.

However, in neither of these counterfactual cases would I have produced the work I actually did produce. It would have lacked the rigor, precision, and breadth it achieved, because there would have been no posse of vigilant academic gatekeepers to challenge my right to every thesis, every argument, every sentence I asserted. Easy acceptance would have meant no competitive arena in which to repeatedly stress-test the resilience of my views, or to develop confidence in my ability to defend them against the Humeans’ reflexive disparagement.

Even worse, there would have been no need to. I would have lacked the distanced vantage point from which even to formulate my objections to the prevailing view, and propose solutions to its defects. I would not even have seen those defects. I could not have afforded to. I could have fit in only if my philosophical views had also fit in, and they could have fit in only if I, like all of my colleagues, had ignored the pressing foundational questions that lured me off the straight and narrow path to professional success in the first place. Hence those views would have been as much in need of critique as those to which I in fact devoted my scrutiny. So my gratitude to all of those colleagues whose opposition forced me to surpass my own conception of the quality of work of which I believed myself capable is *real*, it is *deep*, and it is *lasting*.

¹⁶ For my use of scare-quotes around this and related terms, see my *Passing for White, Passing for Black. Transition*, no. 58, 1992, pp. 4–32; reprinted Piper 1996. Also available at <http://www.adrianpiper.com/docs/Passing.pdf> (accessed 08.10.2020); *Df. Racial Essentialism*, 2019, <http://www.adrianpiper.com/racial-essentialism.shtml> (accessed 08.10.2020); and Piper 2018.

Surviving this forty-year-long gauntlet without the anchor and steadying compass of my yoga practice would have been impossible. Throughout those decades, I had supplemented that practice with frequent hatha yoga classes, Vedic reading groups, teacher training courses and seminars, and personal relationships with monks and nuns in the Advaita Vedānta monastic tradition. In 2004, I did a life-saving retreat at the Sarada Convent in southern California. And in early 2007, I was privileged to spend two weeks at the Ramakrishna Mission in Belur Math, Kolkata, during the festivities for Swami Vivekananda's 144th birthday celebration.

And when, in my last teaching job, the threats to my psychological and emotional wellbeing escalated into threats to my physical safety, my first line of defense had been to encircle and fortify my life with even more of those resources – by teaching them to my students. In the spring of 2000, while suing Wellesley College for fraud, breach of contract, loss of reputation, discrimination, harassment, and retaliation, I offered for the first time a mid-level course entitled *Vedanta Ethics and Epistemology*. In the spring of 2004, while fighting the College's attempts to obstruct my recovery from two surgeries and the philosophy department's second attempt to cancel my annual Kant seminar, and while arranging secretly to leave the country, I introduced to my students a second mid-level course, *The Philosophy of Yoga*. Sharing the Vedic texts with these students reinforced the spiritual armor that was serving me so well every day. Introducing them to the practices of meditation and hatha yoga further cemented the importance of those practices in my own life. Because of their content, these two courses in effect created a small, transient, supportive community based on Vedic principles of awareness, insight, and peace. I taught *Vedanta Ethics and Epistemology* for the last time in the spring of 2005, during my last semester before leaving the United States, and academia, permanently. But I did not leave the discipline of philosophy and I never will.

You can drive the grrrl out of philosophy,
but you can't drive philosophy out of the grrrl.
;D

in: *Journal of World Philosophies* 4, no. 2, Winter 2019, pp. 106–118,
URL: <https://scholarworks.iu.edu/iupjournals/index.php/jwp/article/view/3117/238>.
© Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.

ReCoder – Arbeitsnotizen zu einem experimentellen Filmprojekt¹



1. Programmatik der Filmnarration

Reco: zwei weibliche Hauptdarstellerinnen

Die Protagonistin des Films, Reco, arbeitet mindestens 15 Stunden am Tag. Sie optimiert sich für eine Social Media-Firma. Arbeiten kann man es ja eigentlich nicht mehr nennen.

Reco stellt kaum einen Unterschied fest zwischen ihren beruflichen und ihren privaten Aktivitäten: Alles tut sie online.

Reco empfindet Lust bei der Arbeit, doch sie fühlt sich zunehmend ausgebeutet. Sie fragt sich: Wer beutet mich aus, denn ich tue es doch freiwillig?

Reco lebt in einer von vernetzten Computern definierten Welt. Sie verbringt Arbeit und Freizeit nicht nur am Screen, sondern auch ihr ganzes Leben wird zunehmend von Programmstrukturen sowie den Möglichkeiten und Limitierungen von Apps beeinflusst oder gar gestaltet – man kann also sagen, ihr Leben und Denken wird von Programmstrukturen mit/bestimmt. Hinzu kommt die Möglichkeit, dass all diese Aktivitäten von Dritten aufgezeichnet und kontrolliert werden können.

¹ Filmscreening von *ReCoder of Life* mit Vortrag im Rahmen von *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, Organisation Birte Kleine-Benne, Institut für Kunstgeschichte der LMU München, 29. und 30.06.2019. Die Recherche zu meinem Film- und Performanceprojekt wurde maßgeblich durch ein Research Fellowship am Centre for Digital Cultures der Leuphana Universität Lüneburg vom 01.11.2017 bis 31.01.2018 gefördert, für das ich mich ausdrücklich bedanke.

Reco berührt ihren Screen anstatt Haut. Ihre Partner sind virtuell – Haut wird zum Screen. Und umgekehrt wird der Screen zu einer Haut, die sie täglich öfter berührt als einen anderen Menschen. Auch ihr soziales Leben pflegt sie im Screen. Die Unterhaltungselektronik hält uns in einem weichen digitalen Netz aus Excitement und Bequemlichkeit mit „virtuellen Freunden“ und „Sexrobotern“. Haben wir verlernt, sozial zu sein?

Reco sagt zu sich selbst: Die Maschinen gehen einem in „Fleisch und Blut“ über. Ist das mit „imaginären“ Maschinen gemeint? Reco arrangiert sich mit dieser post-panoptischen Intimität.

Reco fragt jeden Tag von neuem: Wieso bewirkt dieser Code überzeugend, dass so viele Menschen freiwillig ihr Selbst im Netz ausstellen. Was ist so faszinierend daran? Alle tun es, alle beobachten und kommentieren sich gegenseitig dabei in der digitalen Pleasure Zone, um sich zu optimieren.

Doch für Reco ist die Frage zentral, ob es eine autonome Haltung gegenüber diesem Code geben kann: Sie soll jenseits eines Boykotts angesiedelt sein. Kann es denn ein „Außerhalb“ der post-panoptischen Kontrolle in der Vernetzung geben? Wie lässt sich die kulturelle Dominanz des vernetzten Computers kritisieren? Stellen Cut-up und Hacking noch medienaktivistische Mittel dar? Was umfasst gegenwärtig eigentlich dieses „System“, wie stellt es sich selbst dar? Kann ich mich überhaupt als In/Dividuum getrennt davon wahrnehmen? – Diese Fragen wird sie im ersten Teil des Films mit Genesis Breyer P-Orridge diskutieren.

Reco schreibt den Code um.

2. Kontext des Filmprojekts *ReCoder* – „dark as *Dark Deleuze*“²

Im vorliegenden Bild-Text-Essay projiziere ich die Konzeption und die Theorie des Filmprojekts *ReCoder* im Sinne eines experimentellen Antrags:

Die Aufführung des Films stellt eine performative Verweigerung dar – zwischen einem Antrag für einen Film³ und seiner filmischen Negation.⁴

Die filmische Arbeitsweise impliziert – unter anderem in Kameraperspektive, Narration, Text-, Soundeinsatz und Theoriebezug – mein post-panoptisches Inter-esse.⁵

Ich nehme die Digitalisierung des Lebens und der Kulturen, die ich mit dem weltweiten Aufkommen von radikaler rechter Politik und faschistoiden Tendenzen assoziiere, als Kontext für existenzielle Fragen nach der Struktur des Films und der Kunst:

² Der Philosoph Jayson Jimenez aus Manila schrieb in einer Mail an mich 2019: „Your film *ReCoder of Life* is dark as *Dark Deleuze*.“ (Vgl. Anm. 41)

³ Insofern mir zu Projektbeginn die Filmindustrie und -förderung so miteinander verwoben zu sein schienen, dass es mir viel weniger als jemals zuvor möglich erschien, einen freien Film im Sinne des Autorenfilms gefördert zu erhalten, habe ich mich entschieden, das *ReCoder*-Projekt ohne jegliche Förderung und nur mit eigenen Mitteln sowie der Unterstützung von Freund_innen zu produzieren. Insofern versteht sich dieser Film als ein grundlegend kritisches politisches Unternehmen.

⁴ Vgl. Guy Debord: *Gegen den Film. Filmskripte*, Hamburg 1978.

⁵ Vgl. meinen Versuch einer zeitdiagnostischen Künstlertheorie: Stefan Römer: *Inter-esse*, Berlin 2014.



Wurde unser Seiendes digitalisiert?

Was ist heute ein kritisches „Selbst“?

Wie muss die Hauptfigur des Films *Reco* beschaffen sein, damit sie möglichst zeitgenössisch erscheint, ein großes Publikum anspricht und dieses sich mit ihr identifiziert?

Reco hat heraus gefunden, dass ähnliche Fragen schon in den 1980er Jahren in Science-Fiction und Cyberpunk diskutiert wurden: 1984 von George Orwell und *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley projizierten totalitäre Regime, die die Menschen komplett kontrollieren. In *Reco*s Lieblingsfilmen wie *Blade Runner* (1982), *Blade Runner 2049* (2017), *Brazil* (1985), *Decoder* (1984) oder etwa dem späteren *Ghost in the Shell* (1995, 2017) gehen Dystopien mit Verschwörungstheorien und neuen technischen Dispositiven Hand in Hand. Besonders der Film *Decoder*⁶ fasziniert *Reco* aufgrund seiner dunklen Atmosphäre: In diesem typischen Film der westdeutschen 1980er Jahre war die Frage nach einem Außerhalb des analogen politischen Systems noch leicht zu beantworten; der symbolische Feind war gut gewählt: McDonalds gilt in dieser Dystopie als typisch kapitalistischer Konzern, weil er mit seinem Einsatz von MUZAK-Sound in den Filialen eine täuschend konsumfreundige Atmosphäre für seinen Industriefraß schaffen möchte. MUZAK agiert mit unterschwelligem Informationen in einer kommerziellen Easylistening-Musik.⁷

Die Hauptfigur *Decoder* wird von dem Experimentalmusiker FM Einheit gespielt; er zeichnet das MUZAK im Hamburger-Imbiss mit einem Kassettenrekorder auf. Diese Aufnahmen zerstückelt er in seinem Studio im Sinne eines Cut-up. Der neu entstandene Sound wird dann von der sogenannten Soundguerilla (dargestellt unter anderem von Genesis P-Orridge) mit Kassettenrekordern in den Fastfood-Filialen abgespielt. Dadurch wird im Film akustisch Chaos und Rebellion ausgelöst.

Die rebellisch mediale Taktik, mit der FM Einheit im Film *Decoder* agiert, bezieht sich auf eine konkrete Vorlage: William S. Burroughs lieferte mit seinem kleinen Büchlein *Die elektronische Revolution* (1970) die Theorie, die herrschende Kommunikation aus Bildern, Texten und Sounds zu zerstückeln und neu wieder zusammzusetzen, um damit unmittelbar eine Rebellion auszulösen. Burroughs und Brion Gysin nannten diese Verfahrensweise „Cut-up“⁸. Damit haben sie die politisierte Collage-Montage-Methode im Sinne von John Heartfield und die Détournements der Lettristischen- und der Situationistischen Internationale auf Sound angewendet. Diesen Komplex der politisch motivierten Collage-Montage kritisiert *Reco* im aktuellen Mediengebrauch. Denn beispielsweise der Medientheoretiker Alexander Galloway negiert den Erfolg solcher Ansätze und fordert neue medienpolitische Praktiken.⁹

⁶ *Decoder*, Regie: Muscha, BRD 1984.

⁷ Vgl. Genesis P. Orridge: MUZAK. Ein Konzept zur Manipulation von Menschen, in: Klaus Maeck und Walter Hartmann (Hg.): *Decoder Handbuch*, Duisburg 1984, S. 3–8.

⁸ Vgl. Brion Gysin: The Cut-up Method of Brion Gysin, in: William S. Burroughs und ders.: *The Third Mind*, London 1979, S. 29–51.

⁹ „Widerstand in einem herkömmlichen politischen Sinne ist heute unmöglich! Denn Computernetzwerke sind ja gerade aus dem Grund entstanden, um Widerstand sinnlos zu machen [...]. Sabotiert man einen Knotenpunkt im Netzwerk, fließt die Information einfach um diesen Punkt herum weiter. Unter diesen



Im Gegensatz zu dem Film *Decoder* findet Reco in Filmen wie *Her* (USA 2013), *Ex Machina* (UK 2014) und *The Circle* (USA 2017) komplett veränderte Gegenwartsverbindungen, die zunehmend von Augmented- und Virtual Reality (vergleiche den Einfluss von Computerspielen) mit definiert werden. Einfache Formen von künstlicher Intelligenz konstituieren längst das tägliche Leben, deshalb stellt Reco die Fragen:

Werden Maschinen noch von Menschen kontrolliert oder werden diese zu Bestandteilen von Maschinen – oder sind sie es bereits?

Wo kann ein Recodieren im digitalen Online-Screen ansetzen?

Wird nun alles Leben vom digitalen Code bestimmt?

Das Projekt *ReCoder* entwirft eine konkrete crossmediale Strategie, indem es in Filmen, Lesungen und elektronischem Sound ein performatives Werden mit folgenden Fragen artikuliert: Was bedeutet Leben in einer digitalisierten Welt? Wie lässt sich das Leben, abhängig von medialen Codes, die jemand anderes geschrieben hat, im neuen Ambient selbstbestimmt gestalten?

Wie beeinflussen diese Fragen die Film-Performance *ReCoder*: Was passiert zwischen den Bildern, Sounds, Worten und Texten? Meine künstlerische Strategie artikuliert sich im Mediensprung, mit dem die Rauheit und Brüchigkeit des Analogenen im Digitalen und umgekehrt exponiert werden soll. Dies verfolgt eine mediale Programmatik, die ich als künstlerische Mikropolitik der Bedeutungsproduktion verstehe,¹⁰ womit beispielsweise im Filmsound konventionelle Harmonien und Rhythmusstrukturen vermieden werden. Stattdessen versuche ich, unter Verwendung der Eigenresonanz von Synthesizer-Oszillatoren, die mit Fieldrecordings gemischt werden, dem Filmsound eigene Aussagen zuzugestehen.

Reco fragt im Film weiter: Werden die Glasfaserkabel für den „elektronischen Krieg“¹¹ – wie Kittler spekulierte – bald bis in die hintersten Dörfer verlegt sein? Und es ist – jenseits von der aktuellen Werberhetorik des Plattformkapitalismus – völlig ungeklärt, ob das als Verheißung oder Fluch zu interpretieren ist? Die Glasfaserkabel erscheinen als Bedingung für den Online-Screen¹², an dem Reco ihre Tage verbringt und ohne den jetzt

Umständen ist Widerstand zwecklos. Wir brauchen politische Praktiken, die der Struktur des Netzwerks angemessen sind.“ Alexander R. Galloway, Andreas Bernard und Harald Staun (Interview): Politisches Handeln im Netz. Widerstand ist zwecklos, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26.06.2016, Nr. 25, S. 51.

¹⁰ „Meaning does not inhere, it is formed, produced by complex processes, within film and without. On that level the division between art and life must be seen not as life being art, aestheticizing life in other words, but rather as art being life, in the sense that all discourses are inseparable from history and the real. Film is a cultural discourse, both material and ideological. To be more specific, the ideological is also material, the material of ideology. Material must not mean just that which you can touch, some object.“ Peter Gidal: *Materialist Film*, London 1990, S. 167. Allerdings begreife ich den Film nicht als ideologisch, sondern mit Foucault als eine intellektuelle Technik zur Zirkulation von Aussagen, vgl. Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 53f.

¹¹ Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 7.

¹² Der von mir eingeführte Begriff des „Online-Screen“ überwindet Kittlers Begriff des „Interface“, weil es sich gerade nicht um einen „Oberflächeneffekt“ (ebd., S. 7) handelt, sondern um ein neues Bildmodell,



nichts mehr geht. Und in dem „die Unterschiede zwischen den einzelnen Medien“¹³ verschwinden. Diese Hypothese Kittlers soll mit dem exzessiven Schrifteinsatz in meinem *ReCoder*-Projekt unter Bezug auf Jean-Luc Godards Aussage gekontert werden: „Reden über einen Film und einen Film machen, das ist für mich nie ein Unterschied gewesen“¹⁴. Im Film und der Performance lasse ich in diesem Sinn nicht nur die Medien – Bild, Sound und Text – als gleichberechtigte Akteure neben der Hauptfigur Reco und anderen Personen auftreten, sondern erlaube den unterschiedlich animierten Texten auch, teilweise die Bilder zu überlagern oder gar zu ersetzen. Dies verstehe ich als ein spezifisches Umcodieren des Mediums Film.¹⁵

Brion Gysin intendierte mit seiner *Dreamachine*, Alpha-Wellen zu erzeugen, um dadurch die eigene Wahrnehmung zu ändern.¹⁶ Unter Bezug darauf betont der Medientheoretiker Steven Connor in seinem Buch *Dream Machines* den Zusammenhang von Maschinen und magischem Denken und schließt daraus: „Machines are not real; they are machines of the real“¹⁷. Insofern sie Maschinen des Realen sind, wird die Phantasie und Imagination zunehmend von ihnen beeinflusst. Das trifft auf die digitale Maschine zu – aufgefasst als ein Komplex aus einem Computer und seinen Anwendungen in einem Netzwerk. Connor weiter: „All machines are contingently imaginary because all machines need to be imagined. Machines must be imagined not just as part of the process of their invention and design, but as part of their habituation and use.“¹⁸

Schon Vilém Flusser negierte eine Indexikalität der Fotografie: Er hielt ihre „Raumzeit“ für „reine Magie“¹⁹ und bemerkte, dass die technischen Bilder ein „globales Bildszenarium“²⁰ bilden, die ihnen eine „magische Faszination“²¹ verleihen.

In dieser Mischung von digitalen Maschinen und deren Verklärung zur Magie wird es immer mühsamer, zwischen codierter Sprache und Bildern über die Realität und codierter Realität durch die Medien zu unterscheiden. Denn das aktuell zunehmend reproduktive Zusammenspiel von Augmented Reality und Virtual Reality wird durch die Alltagsan-

das über den wissenschaftlichen Tableaubegriff von Carl von Linné hinausgeht. Vgl. Herleitung des „im“ anstatt „am“ Online-Screen von Derrida: Römer 2014 (wie Anm. 5), S. 129f. und „Inter-esse im Online-Screen“, ebd., S. 154–159.

¹³ Kittler 1986 (wie Anm. 11), S. 7.

¹⁴ Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M. 1984, S. 34. Godards Aussage erscheint im Buch im Kontext seiner Artikulation seines eigenen Interesses, wahrgenommen zu werden.

¹⁵ Vgl. Stefan Römer: Dekonzeptuelles Coding und Software Art als künstlerische Strategie sozialer Auseinandersetzung, in: Thomas Düllo und Franz Liebl (Hg.): *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien 2005, S. 102–121.

¹⁶ Vgl. o. A.: Brion Gysin: *Dreamachine*. Erläuterungen und ein Schnittmuster, in: Maeck und Hartmann 1984 (wie Anm. 7), S. 18–21.

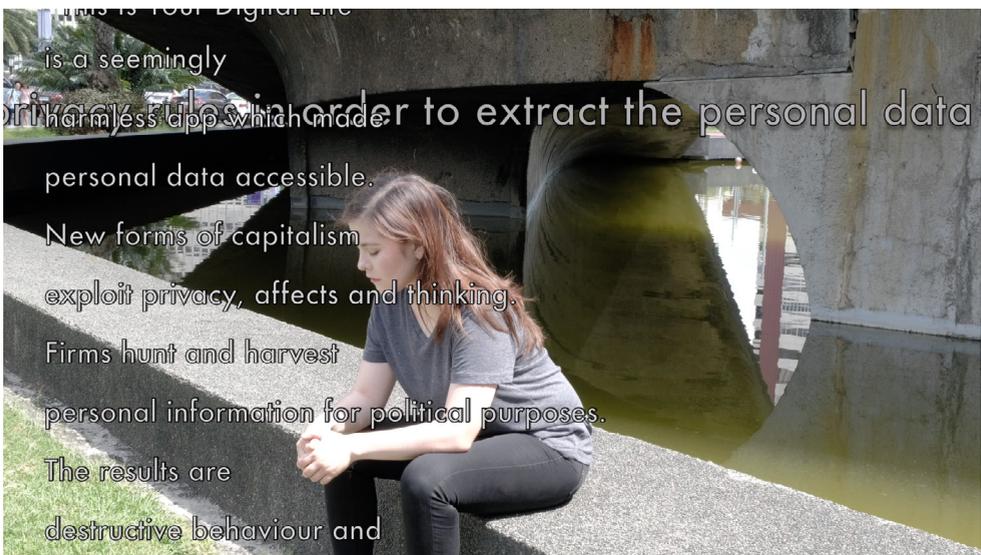
¹⁷ Steven Connor: *Dream Machines*, London 2017, S. 7.

¹⁸ Ebd., S. 10.

¹⁹ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie* (11. Aufl.), Berlin 2011, S. 9.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Ebd., S. 15.



wendung von Artificial Intelligence erst ermöglicht. Weiter verkompliziert wird dies für das sich mittels Social Media selbstkontrollierend und selbstoptimierend exponierende Selbst.²²

David Berry untersucht in *Critical Theory and the Digital* den Einfluss der Digitalisierung auf das Verhältnis von Ontologie und kritischer Theorie.²³ Und er skizziert, wie die aktuelle Kultur gedacht werden muss: „It could also reject a dystopian turn, with real-time streaming systems used to build a panopticon of totally surveilled populations monitored by an all-seeing state, and nudged through the application of a corporate consumerist culture that operates on the level of citizens’ pre-thought.“²⁴

Es lässt sich von einer Digitalisierung des Seins, der Gesellschaft und der Kultur sprechen. Das Selbst steckt in einem Zwiespalt: Ohne Social Media scheint es kaum noch zu existieren, mit Social Media gibt es kein kritisches Außen mehr. Reco ist von einer lähmenden Müdigkeit befallen und kann so nicht mehr arbeiten. Rosi Braidotti schreibt: „Insofern ist ‚Ich halte das nicht mehr aus!‘ eine ethische Aussage und keine Kapitulationserklärung. Es ist das lyrische Wehklagen eines Subjekts-im-Prozess, das von Intensitätswellen durchströmt wird, die aufblitzend seine Selbsterkenntnis erhellen und in der Begegnung und Konfiguration mit anderen Felder der Selbsterkenntnis eröffnen.“²⁵

Doch auch das ist eine Narration ihres unbescheidenen Selbst, findet Reco. Und wenn meine Story nicht mehr in den Social Media performt, wo werden dann die Affekte, Gedanken, Gefühle und Wissensformen der anderen vom Selbst erzählt?

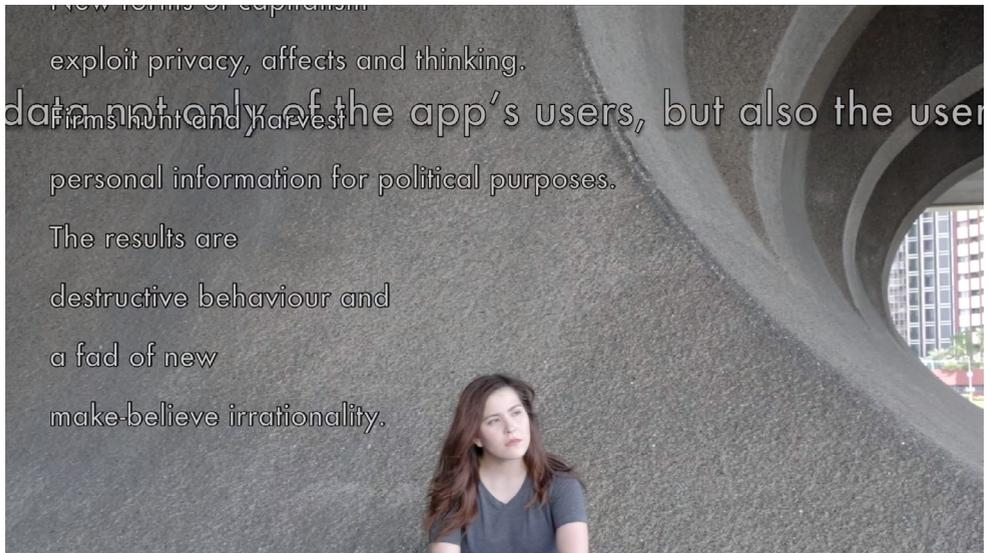
Eine andere Story der Wissenschaft zu erzählen, ist Donna Haraways Ziel; sie versucht, dies vom militärischen Operationsbegriff abzusetzen: „In each case, solution to the key questions rests on a theory of language and control; the key operation is determining the rates, directions, and probabilities of flow of a quantity called information. The world is subdivided by boundaries differentially permeable to information. Information is just that kind of quantifiable element (unit, basis of unity) which allows universal translation, and so unhindered instrumental power (called effective communication). The biggest threat to such power is interruption of communication. Any system breakdown is a function of stress. The fundamentals of this technology can be condensed into the metaphor C31,

22 Vgl. die umfangreiche Recherche, deren Titel den entscheidenden Hinweis gibt: Andreas Bernard, *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt a. M. 2017.

23 „Code and software thus have become the conditions of possibility for human living, creating computational ecologies, which we inhabit with non-human actors (see Fuller 2005). This ecology of code objects, code infrastructure and coded spaces, ‘divulges and affords new kinds of automated agency, opening up new possibilities in the world’ (Kitchin and Dodge 2011: 248).“ David M. Berry: *Critical Theory and the Digital*, New York u. a. 2014, S. 122. „However, this self is reconciled through the code and software that visualizes the data so that it makes sense. The code and software are therefore responsible for creating and maintaining the meaning and narratives through a stabilization of the web of meaning for the actor.“ Ebd., S. 145.

24 Ebd., S. 22.

25 Rosi Braidotti: *Ethik des Unwahrnehmbar-Werdens* (2006), in: dies.: *Politik der Affirmation*, Berlin 2018, S. 32.



command-controlcommunication- intelligence, the military's symbol for its operations theory."²⁶

Recos Sprechen im Film ist – so gestresst es auch sein mag – vom Sprechen über und in den Medien, den Film oder etwa das Leben untrennbar. Welche Funktion nimmt dann das Selbst ein?

3. Vom militärischen Entschlüsseln zum kulturellen Recodieren

Für die Kunst ist das Verhältnis von Raum und Kunstwerk grundlegend, das vom Publikum genauestens betrachtet wird. Die darin bestehende Verbindung von architektonischen, medialen und künstlerischen Diskursen bildet einen Macht-Wissens-Komplex, den ich schon ausführlich untersucht und auf die Kunst bezogen habe: Michel Foucault hat am Panopticonmodell des Gefängnisses die gesellschaftliche Disziplin und Kontrolle als Relation von architektonischer Anordnung, sichtbaren Körpern und Sprache analysiert. Er fand heraus, dass Raum und Sprache nie in Übereinstimmung gebracht werden können. Diese problematische Konstellation hat Gilles Deleuze als ein Diagramm bezeichnet und später um digitale Medien hinsichtlich elektronischer Kontrolltechniken in seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* aktualisiert.²⁷

In diesem Sinne habe ich Foucaults „weiße Zelle“ – die von ihm sowohl als Kern des Panopticonmodells als auch als Erkenntnisraum des Humanismus verstanden wird – als „weiße Zelle der humanistischen Besserung bezeichnet“²⁸ und auf den Begriff des White Cube (Brian O'Doherty)²⁹ als idealen Präsentationsraum der modernen Kunst übertragen. Dazu war es notwendig, die Funktion von Foucaults panoptischem Modell und von Deleuzes *Postskriptum* hinsichtlich der Digitalisierung und des künstlerischen Blickregimes in der Kunst zu aktualisieren – also auf die Untersuchung von Kunstwerken im Panopticon unter Videoüberwachung zu beziehen.

Dabei erscheint mir eine Referenz auf die in den Cultural Studies und den Medienwissenschaften entwickelte „dispositivanalytische Forschung“ höchst relevant, „dass sich machtvolle, weil wahrnehmungs- und handlungsrelevante Wirklichkeitsdefinitionen in ‚Medien-Dispositiven‘ bilden und prozessieren. ‚Dispositiv‘ wird dabei verstanden als komplexes Zusammenspiel von technischer Apparatur, Medieninhalten sowie institutionellen Praktiken ihrer Produktion und vor allem ihrer Rezeption bzw. Nutzung.“³⁰ Mit diesem Begriff des Dispositivs wird erforscht, „wie – je nach Medium – die spezifische,

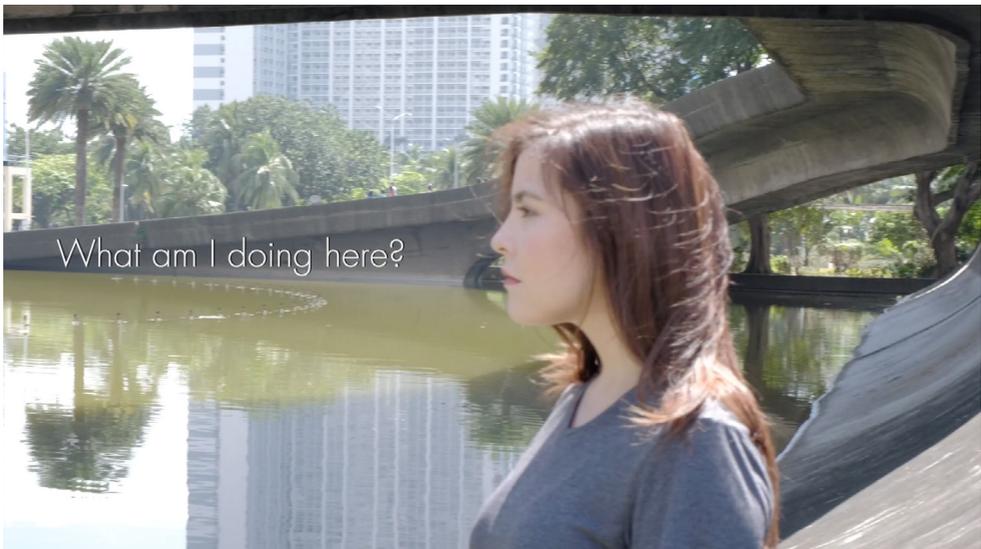
²⁶ Donna Haraway: *The Cyber-Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in: dies.: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 149–181, hier S. 164.

²⁷ Dieser Komplex stellt die Grundlage für meine Auffassung des Postpanoptismus' dar und wurde ausführlich erläutert in: Römer 2014 (wie Anm. 5), S. 49–64.

²⁸ Ebd., S. 63.

²⁹ Vgl. Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

³⁰ Andrea D. Bührmann und Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 12f.



darin gleichsam materialisiert zum Ausdruck kommende Mensch-Maschine-Konstellation zu charakterisieren und bezüglich ihrer wirklichkeitsformierenden Wirkungen und Effekte auf die Nutzenden (und Produzierenden) zu deuten ist³¹.

Im Feld der Kunst treten solche spezifischen Dispositive als strategische „diskursive Formation“³² auf. Mit dieser Auffassung wird Kunst als Wechselverhältnis zwischen Personen, Institutionen und Techniken sowie zwischen praktischen und theoretischen Arbeitsweisen analysierbar.³³ Bei Agamben liegt der Akzent ebenfalls darauf, dass ein Dispositiv „immer eine Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen“³⁴ beinhaltet.

Ich ziehe den Begriff „diskursive Formation“ dem des „Dispositiv“ vor, weil er anschaulicher ist und als praktisch-theoretische Allianz aufgefasst lokal und temporär genau definiert werden kann.

Der White Cube wurde in den 1990er Jahren durch eine ökonomische Privatisierung, durch Videoüberwachung³⁵ und eine multimediale Eventisierung transformiert in die konsumistische Pleasure Zone des „Ambient“³⁶. Dort herrscht keine Autonomie mehr für die Kunst³⁷: „Im Grunde seines Wesens ist der Überwachungskapitalismus parasitär und

³¹ Ebd.

³² Diesen Begriff habe ich hier in den Kunstdiskurs eingeführt: Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001, S. 83. Die Problematik findet sich zusammengefasst in: Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* (3. Aufl.), Frankfurt a. M. 1988, S. 74.

³³ Der Komplex des Dispositivbegriffs wird hier treffend zusammengefasst: „Mit Dispositiven sind folglich sowohl die – in diesem Sinne als machtvoll zu verstehenden – Effekte der diskursiv erzeugten und vermittelten Wissensordnungen auf die (nicht-diskursiven) Praktiken in den betreffenden Praxisfeldern wie auch die (Rück-)Wirkungen dieser Praktiken auf die diskursiven ‚Wahrheitsspiele‘, auf die Wissenspolitiken selbst gemeint, die als solche immer in eine historisch spezifische gesellschaftliche Situation eingebettet sind. Auch wenn das mit dem Dispositivbegriff adressierte Verhältnis zwischen diesen (An-)Ordnungen hier (noch) offen bleibt, so wird damit doch im Vergleich zum Diskursbegriff der Analyse Raum umfassender für solches, nicht-diskursives Wissen geöffnet, das nicht (noch nicht oder nicht mehr) Gegenstand diskursiver Praktiken ist. Neben den Praktiken – im Sinne von (überindividuellen) Handlungs-/Interaktions(an-)ordnungen, die Praxisfelder strukturieren und die von Diskursen bzw. den diskursiv vermittelten Wissens-(an-)ordnungen adressiert, aber nicht determiniert werden (können) – sind darüber hinaus als eigenständige Analyseebenen miteinbezogen ihre symbolischen Objektivierungen und materialen Vergegenständlichungen sowie Fragen nach Subjektivierungen/Subjektivierungen und ihren möglichen (Trans-)Formierungen. Schließlich öffnet sich mit diesem Verständnis von Dispositiv auch der Blick für den (gesellschaftlichen) Anlass und die Folgewirkungen der Formierung eines Dispositivs.“ Bührmann und Schneider 2008 (wie Anm. 30), S. 55.

³⁴ Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich und Berlin 2008, S. 9.

³⁵ Im letzten Kapitel bezieht Agamben die Essenz von Deleuzes Postscriptum-Essay auf die Gegenwart der Videoüberwachung. Ebd., S. 39–41.

³⁶ Vgl. meine künstlerischen Interventionen in dieses theoretische Feld: Stefan Römer: *Intermedialität im Ambient*, in: Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 38–41. Zum Verlust der Autonomie im Ambient: Stefan Römer: *Eine Kartografie. Vom White Cube zum Ambient (1999)*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 155–162; engl. ebd., *Mapping the Public Space. From White Cube to Ambient*, S. 128–134.

³⁷ Vgl. meine frühere Kritik des Autonomiebegriffs in der Kunst, die im Kontext der Digitalität aktualisiert werden muss: Stefan Römer: *Die Autonomie der Kunst oder die Kunst der Autonomen. 1. Kunst bleibt Politik*, in: Rita Baukowitz und Karin Günther (Hg.): *Team Compendium. Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg 1996, S. 88–96. Und: Stefan Römer, *Die Autonomie der Kunst oder die Kunst der Autonomen. 2. So ist's in Ordnung. Der Markt als Zensurprinzip*, in: ebd., S. 96–101.



selbstreferenziell. Er haucht der alten Vorstellung vom Kapitalismus als sich von der Arbeit nährendem Vampir neues Leben ein – wenn auch mit einem von Marx nicht vorhergesehenen Dreh: Anstatt von Arbeit nährt der Überwachungskapitalismus sich von jeder Art menschlicher Erfahrung.³⁸ Hängt das Erstarken von rechtsradikalen Tendenzen in der Gegenwart etwa mit dem Erfolg des Plattformkapitalismus zusammen?

Man muss angesichts des kommerziellen Abschöpfens von digitalen Nutzerdaten hinzufügen: Das Ambient wird gleichzeitig von Konsum und der Ausbeutung medialer Erfahrungen seiner User*innen in einer Atmosphäre gespeist, die humanistische Werte zunehmend ausschließt. Wird mit einer Relativierung des Panopticons auch eine distanznehmende Analyse erschwert? Die digitale Verbindung von weißer Zelle und Ambient tritt als neues künstlerisch-mediales Dispositiv auf.

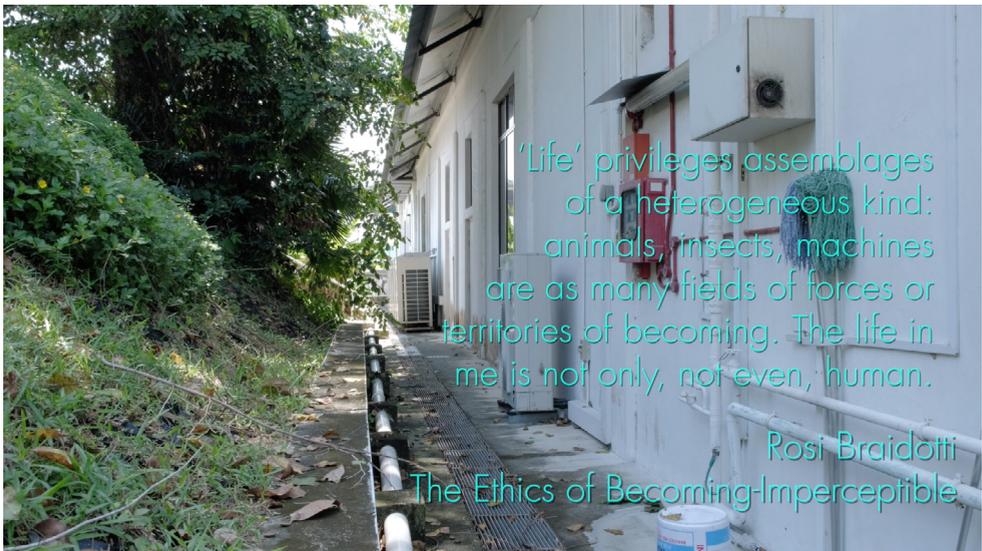
Dabei ist eine Verschiebung des Codebegriffs zu analysieren: In der Folge des Zweiten Weltkriegs wurde die Entschlüsselung von feindlichen Nachrichten in einer Idealisierung der sogenannten Turing-Maschine zur favorisierten Medientheorie einer ganzen Generation von Maschinentheoretikern (von Marshall McLuhan bis Friedrich Kittler) und schließlich zu einer techno-deterministisch kulturellen Theorie geformt: Die Erforschung des politischen Interesses, militärische Informationen zu verschlüsseln oder zu entschlüsseln, um strategische Vorteile zu erlangen, favorisierte eine auf Zahlen basierte Kommunikation / Kultur und leitete davon eine bellizistische Kulturtheorie ab. Dies betrifft das linguistische Sprachmodell, das im modernen Kunstinteresse als semiotische Entzifferung von Kunstwerken eingesetzt wurde. Diese Historie nenne ich das Mediendispositiv, das auf Decodierung basiert; darauf ist auch die Denkweise des Films *Decoder* bezogen.

Mit dem auf Decodierung angelegten Mediendispositiv war ein Kampfvokabular verbunden, das in der Gegenwart so nicht mehr verwendet wird. Zu Zeiten des Plattformkapitalismus ist nun alles auf einen sanften Konsum hin optimiert, was mir aber wie eine digitale Pleasure-Apathie vorkommt. In diesem Sinne simuliert der Online-Screen demokratische Partizipation, die von einem Recodierungsdispositiv mit politischen und ökonomischen Interessen besetzt wird. Gleichzeitig ist der in/dividuelle Mediengebrauch im Internet „End-to-End“ verschlüsselt; er bezieht also die früheren kritischen Mediendiskussionen ein. Viele Nutzer*innen weichen aber gleich ins Darknet aus, in dem nichts mehr transparent ist. Bemerkenswert ist, dass eine kommerzielle Ausspionierung mittlerweile oft mit einer staatlichen Überwachung kombiniert wird.

Insofern bestimmen neuerdings gleichzeitig unterschiedliche Arten der Codierung die Wirklichkeit.³⁹ Dieses neue Dispositiv schlage ich vor, Recodierungsdispositiv zu nennen, weil es nicht um eine einmalige Entschlüsselung, sondern um permanente Aktivitäten

³⁸ Shoshana Zuboff: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*, Frankfurt und New York 2016, S. 23.

³⁹ „Aber entscheidend ist, dass wir es mit einer neuen Wirklichkeit zu tun haben: Nicht mehr mit einer ‚mystischen Hülle‘ und einem ‚rationalen Kern‘, wie Marx über die Ware schrieb. Sondern mit einer rationalen Hülle und einem mystischen Kern. Computerfachleute sprechen ganz stolz von einer Technik der obfuscation, der ‚Verdunkelung‘. Deshalb kommt es heute weniger darauf an, das Innere der ‚Black Box‘ zu dekodieren, als darum, sie durch Programmierung zu funktionalisieren.“ Galloway 2016 (wie Anm. 9).



der Codierung in einem Netzwerk geht, in dessen History oftmals die einzelnen Schritte nachvollziehbar bleiben.

Dabei hatte bereits das Web 2.0 die Idee des frühen Internets, das eine eigene Ökonomie der Gabe mit freier Verfügbarkeit, offenen Zugängen und transparenter Infrastruktur versprach, überwunden. Wendy Chun bezeichnet das Festhalten an Transparenz als reine Kompensation: „As our machines increasingly read and write without us, as our machines become more and more unreadable, [...] we the so-called users are offered more to see, more to read. The computer — that most nonvisual and nontransparent device — has paradoxically fostered ‚visual culture‘ and ‚transparency‘“.⁴⁰ Die Transparenz des Codesystems und ihre humanistische Idee ist somit obsolet. Andrew Culp klagt in *Dark Deleuze* die Instrumentalisierung der Deleuzeschen Theorie durch den Plattformkapitalismus (als Web 3.0 zu verstehen) an: „Temporary autonomous zones have become special economic zones. The material consequences of connectivism are clear: the terror of exposure, the diffusion of power, and the oversaturation of information.“⁴¹ Und weiter: „The most immediate instance of lightness, connectivism, is the realization of the techno-affirmationist dream of complete transparency. The fate of such transparency is depicted in Fritz Lang’s *Metropolis*. In it, the drive for complete communicability elevates transparency in the false transcendence of a New Tower of Babel“.⁴² Von der weißen Zelle zum dunklen Ambient? Obwohl die Screen-Ästhetik doch so clean und hell strahlt, scheint das Leben in eine dunkle Phase eingetreten. Auch die Ökologie sichert dem Menschlichen kein Privileg mehr, sie ist nichts Schönes und der Begriff einer „ursprünglichen Natur“ ergibt keinen Sinn mehr. Der Mensch hat auf die Erde einen verheerend dunklen Einfluss: „What is dark ecology? It is ecological awareness, dark-depressing. Yet ecological awareness is also dark-uncanny. And strangely it is dark-sweet. Nihilism is always number one in the charts these days“.⁴³

Daraus leite ich das Verständnis der aktuell vorherrschenden Verfahrensweise ab, was ich mit dem Begriff des *Recoding* fasse. Dazu muss in der zunehmend durch Algorithmen bestimmten Kunst und der gesamten Kultur ein neues Verständnis für den ästhetischen Komplex entwickelt werden.⁴⁴

Daran setzt der Film *ReCoder* an: Er basiert auf meiner Hypothese, dass sowohl im technischen als auch im künstlerischen Alltag ein grundlegender Paradigmenwechsel mit der Verschiebung vom Decodieren zum Recodieren stattfindet. Es geht dabei nicht mehr nur um nationalistische oder kapitalistische Interessen, sondern die Frage der Recodierung betrifft die Verbindung der in/dividuellen und der korporativen Online-Screen-Nutzung. Damit ist das komplette Set an ästhetischen Begriffen betroffen, was ich mit dem Begriff des „Inter-esses“ beschrieben habe. Ein neutraler Standpunkt außerhalb dieses Komplexes ist eine Fiktion. Stattdessen befindet sich das In/Dividuum in einem Ambient, das von

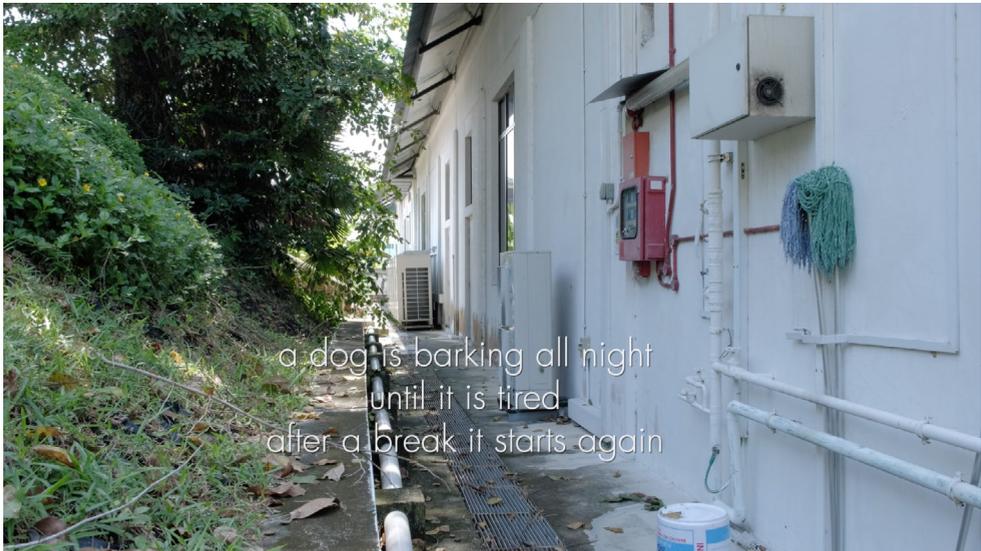
⁴⁰ Wendy Hui Lyon Chun: *On Software, or the Persistence of Visual Knowledge*, in: *Grey Room*, 2004, H. 18, S. 26–51, hier S. 27.

⁴¹ Andrew Culp: *Dark Deleuze*, Minneapolis 2016, S. 24.

⁴² Ebd., S. 44f.

⁴³ Timothy Morton: *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016, S. 28.

⁴⁴ Aus diesem neuen Kontext sind vielfältige Schlüsse für die künstlerische Produktion, das ästhetische Material und die Funktion der Künstler*in als Coder*in zu ziehen, vgl.: Berry 2014 (wie Anm. 23), S. 156.



vielfältigen Interessen codiert wird. Das Selbst konstituiert sich nun durch seinen Kontext in den Social Media, die die „Authentizität“ einer Personality hervorbringen. Das Selbst recodiert das Seiende und umgekehrt. Der Film ist *ReCoder*:

SCHLUSS: Filmtext

Die Eltern waschen die Wäsche und spülen das Geschirr sonntags auf dem Gehweg, ihrem Zuhause im Zentrum Manilas; die Kinder spielen mit dem Hund:
„rising costs for food and housing produce exclusions“.

Die Hauptdarstellerin Reco fragt:
„What am I doing here?
What would you like me to represent?“

Auf dem Fenster eines brutalistischen Gebäudes (Cultural Center of the Philippines, Manila), in dem sich Reco mit einem Hochhaus und Palmen reflektiert, erscheint der Filmtext:
„Life in its widest sense gets exploited by digitization.“

Film und Performance:

1. ReCoder of Interest, Performance⁴⁵ ca. 50 min., 2017–18; Video ca. 7 min., 2020

Der experimentelle Film zeigt großformatig inszenierte Köpfe von Menschen; sie drehen von einer En-face- zur Profilansicht, von Textanimationen überrollt.

Hauptdarstellerin als Reco: Genesis Breyer P-Orridge (Akteur im Film *Decoder*; Bands: Psychic TV, Throbbing Gristle, COUM Transmissions)

2. ReCoder of Life, 14:19 min., 2019

Der experimentelle Film spielt in einer imaginären Megacity. Die Protagonistin Reco erforscht den zeitgenössischen Code – in der Armut des Lebens auf der Straße vor der Szenerie der brutalistischen Architektur Manilas und im städtischen Hightech-*Architekturpark* Singapur.⁴⁶

Hauptdarstellerinnen als Reco: Isabella Pedersen (S. 273 unten, S. 275 oben, S. 279 unten S. 281 oben, S. 283 unten und S. 285 unten) und Jennifer Katanyoutanant (S. 277)

3. ReCoder of Critique

Das dritte Video ist in Vorbereitung.

2020

⁴⁵ Aufführungen als Film-Performance mit Videoprojektion, Lesung und Live sound 2017: Museum Technische Sammlungen Dresden, HBK Braunschweig; 2018: ZKM Karlsruhe, Akademie der bildenden Künste Düsseldorf, Hopscotch Reading Room, Berlin.

⁴⁶ Recherche mit dem Research Grant *Acts of Life* in Manila und Singapur, Goethe Institute Manila und Singapore, MCAD Manila und NTU CCA Singapore 2018.

Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik.

„Kritik‘ ist weniger ein vieldeutiger, als vielmehr ein umkämpfter Begriff.“
Ruth Sonderegger, 2019¹

Dauerreflexion, Dauermoralisierung, Dauerberieselung und Dauerpose – anhand dieser Begriffe ordnet Armin Nassehi seine Spurensuche nach Ideen und Überzeugungen, welche die Generation von 1968 hinterlassen habe. Eine seiner zentralen Thesen: Noch die erbittertsten Gegner einer Post-1968er liberalen Linken kämen nicht umhin, sich mit deren Positionen auseinanderzusetzen. Sogar die rechte *Identitäre Bewegung* habe sich linke Protestformen angeeignet. Nassehi beschreibt 1968 als „eine Liberalisierung der Kultur und Pluralisierung sozialmoralischer Gruppen, für eine stärkere Beteiligung zuvor marginalisierter Gruppen und sozialen Aufstieg, für Demokratisierungserfahrungen und optimistische Entwürfe der Gestaltbarkeit der Gesellschaft, für Individualisierung und Befreiung aus allzu starken Bindungen, für Inklusionsoptimismus“². Innerhalb dieser positiven Gesellschaftsentwicklung unterscheidet er zwischen einer „implizit Linken“ und einer „explizit Linken“: Als *implizit links* versteht er eine allgemeine Liberalisierung der Nachkriegsgesellschaft unter den Bedingungen sozialer Marktwirtschaft. Auch dezidiert wertkonservative Positionen hätten sich diese Haltung zu eigen gemacht, so Nassehi. Dem gegenüber stehe das mit 1968 assoziierte Bild einer *explizit Linken*, deren gesellschaftliche Wirkung überbewertet werde. Dauerreflexion, Dauermoralisierung, Dauerberieselung und Dauerpose markierten einen historischen Teufelskreis, in dem sich die Positionen von *links* und *rechts* appropriieren, annähern, immer schwerer zu unterscheiden sind oder sich sogar in ihr Gegenteil verkehrten. Nassehi formuliert dies wie folgt: „Inzwischen geht es nicht mehr um die befreienden Perspektiven der Reflexion und der Inklusionsschübe, sondern um Anerkennungsgerechtigkeit bis hin zur Pose des Authentischen – übrigens sowohl in kulturellen als auch in neorechten Szenen. Womit nicht gesagt ist, dass nun alle Rechte seien, sondern dass der Grundkonflikt sich nicht mehr an den *implizit linken* Fragen universalistischer Inklusion und pluralistischer Liberalität entzündet, sondern an den implizit rechten Fragen der Zugehörigkeit, der Anerkennungsgerechtigkeit und der Wiederentdeckung des Eigenen als letzter Bedeutung.“³

Eine auf Dauer gestellte *explizit linke* Kritik wäre damit vollständig zur leeren Geste heruntergekommen, die keinerlei emanzipatorisches Potenzial mehr besäße, da sie in ihrer

¹ Ruth Sonderegger: *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019, S. 9.

² Armin Nassehi: *Gab es 1968? Eine Spurensuche*, Hamburg 2018, S. 7.

³ Ebd., S. 12.

Dringlichkeit Formen angenommen habe, die innerhalb veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse selbst repressiv wirkten. Dauer ist bei Nassehi durchgängig negativ konnotiert. Darin zeigt sich ein anachronistisches Beharren auf Positionen, die dem allgemeinen gesellschaftlichen Fortschritt nicht entsprechen und daher einen Rückschritt bedeuten. Die Ohnmacht *explizit linker* Politik sieht er nicht, wie etwa Colin Crouch, in einer Postdemokratie, die durch die ökonomischen Interessen von globalen Unternehmen und deren Lobbyarbeit geprägt wird⁴, sondern in einem omnipräsenten „Habitus des Kritischen“⁵, der folgenlos bleibt, obgleich er sich immer schon im Recht sieht. Max Horkheimer gab bereits 1952 zu bedenken: „Auch wer gegen alles Dogmatische so skeptisch sich verhält wie ein akademischer Lehrer, wird immer wieder finden, dass, was immer er vorträgt, und wäre es auch die Kritik am Dogma, eine Tendenz hat, im Geiste seiner Studenten zur Parole zu erstarren“⁶. Um nicht dieser Gefahr zu erliegen, bedarf es wohl einer andauernden Selbstkritik, die sich immer wieder aufs Neue darüber verständigt, wo ihre Einsätze liegen. So sind es weniger die Studierenden, die ohnehin unlängst mit den diskursiven Formen von Kritik vertraut sind⁷, als vielmehr jede Kritikerin, jeder Kritiker, die oder der sich die selbstkritische Frage stellen sollte, ob nicht ihre Kritik längst zum Dogma erstarrt oder doch nur Parole ist, die trotz aller Dringlichkeit folgenlos bleibt.

Durch den Aufbau seiner Argumentation anhand der übertreibenden Wiederholung von Dauer setzt Nassehi voraus, dass sich die Banalität und Wirkungslosigkeit einer explizit linken Dauerreflexion und Dauermoralisierung durch ihre Spiegelung in der Popkultur widerlegen ließe. Dauerberieselung und Dauerpose gelten ihm als Entlastung: Ein „konsequenzfreies Popkulturelles kann dabei als Gegenentwurf und Protest auftreten, durch seine serielle Struktur aber auch mit dem Kapitalismus und seiner Konsumkultur versöhnen“⁸. Der Poptheorie und den Cultural Studies sei es erst dann gelungen, die „Kulturindustrie-These hinter sich zu lassen, als man die programmatische Belanglosigkeit der Popkultur mit einem subversiven Gehalt aufladen konnte, so inzwischen klassisch bei John Fiske“⁹, so Nassehi.

John Fiskes differenzierte Position, die er im programmatischen Text *Politik. Die Linke und der Populismus*¹⁰ entwickelt, könnte gerade durch die Unterscheidung zwischen „Formen radikaler Politik und der Ebene des Makropolitischen“ sowie der „progressive[n] Politik“ der Popularkultur „auf mikropolitischer Ebene“ erhellend zum Themenkomplex beitragen.¹¹ Fiskes setzt sich dort mit Pierre Bourdieus These „radikale Kunst sei bürger-

⁴ Colin Crouch: *Postdemokratie*, 12. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.

⁵ Vgl. Helmut Draxler: *Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis*, 2008, <https://transversal.at/pdf/journal-text/149> [Abruf: 14.04.2020].

⁶ Max Horkheimer: Fragen des Hochschulunterrichts, in: Gunzeling Schmid Noerr (Hg.): *Max Horkheimer. Gesammelte Schriften* (Bd. 8), Frankfurt a. M. 1985, S. 391–408, hier S. 398.

⁷ Vgl. Karen Barad (Interview): Matter feels, converses, suffers, disires, yearns and remembers, in: Rick Dolphijn und Iris van der Tuin: *New Materialism. Interviews and Cartographies*, London 2012, S. 48–70. Ebenso: Armen Avanesian: *Überschrift. Ethik des Wissens. Poetik der Existenz*, Berlin 2015, S. 24.

⁸ Nassehi 2018 (wie Anm. 2), S. 11.

⁹ Ebd., S. 177.

¹⁰ John Fiske: *Politik. Die Linke und der Populismus*, in: Roger Bomley, Udo Göttlich und Carsten Winter (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 237–280.

¹¹ Ebd., S. 238.

lich und liege außerhalb der Grenzen des populären Geschmacks“ oder Roland Barthes Auffassung, „Avantgarde-Kunst könne bestenfalls einen Konflikt zwischen einzelnen Fraktionen der Bourgeoisie hervorrufen, doch niemals zum Bestandteil des Klassenkampfes werden“¹², auseinander.

Nassehis Interesse gilt hingegen der Ebene des Makropolitischen, die er durch die Mikropolitiken der Popkultur korrumpiert sieht. Folglich wären *explizit linke* Positionen insofern ideologisch, da Anspruch und Wirklichkeit auseinanderfallen, da sie sich radikal gebärden und doch konformistisch amüsieren. Mit anderen Worten bliebe die Pop-Linke in ihrer Wirkung zu implizit in der Sphäre der bestehenden Kulturindustrie verhaftet. Weshalb Nassehi hier nicht auch eine allgemeine Liberalisierung sieht, lässt er unklar. Insofern bleibt dieses Argument ambivalent, da nicht geklärt wird, ob die implizierte Wirkung oder der unterstellte Anspruch das Problem sind. Sein Fazit fällt demgegenüber gleichermaßen generell wie persönlich aus: „Dass die Verhältnisse freilich Formen eines Kulturkampfes annehmen, ist nicht verwunderlich, weil Identitäten sich stabilisieren, wenn man sie behaupten und verteidigen muss. Vielleicht ist tatsächlich nicht die explizite Rechte die besondere Signatur unserer Zeit, sondern eine implizite Rechte, die den guten Grund durch die plausible Pose im Kontext von Anerkennungsverhältnissen prämiert. Unsere Studierenden jedenfalls setzen auf die Anerkennungspose. In der Ankündigung eines studentischen Festes in unserem Institut freute man sich kürzlich auf dem Plakat auf ein Fest in *gegenseitigem Respekt*. Hier spätestens ist ‚1968‘ tatsächlich vorbei.“¹³

Die Rede von einem „Kulturkampf“¹⁴ fährt harte Geschütze auf, gegen einen Gegner – die eigenen Studierenden –, den man doch nicht ernst nimmt. Somit lässt sich fragen, ob hier nicht ein doppelter Generationenkonflikt ausgetragen wird, der sich gleichermaßen gegen die Generation von 1968 als auch gegen die politischen Haltungen einer heutigen Jugend richtet, die den Inklusionsoptimismus Nassehis weniger teilt und angesichts aktueller Probleme nach eigenen Haltungen sucht. Der Soziologe nimmt dabei eine scheinbar neutrale Position in Anspruch, die er historisch wie tagespolitisch absetzt. Ob es sich dabei noch um eine Kritische Theorie im engeren Sinne handelt, ist fraglich, denn diese „geht [...] nicht in reiner Analyse auf, sondern ist von der Frage umgetrieben, wie man wem Analysen und begriffliche Werkzeuge zur Verfügung stellen kann“¹⁵, wie Ruth Sonderegger an anderer Stelle die Bedeutung von Horkheimers Definition Kritischer Theorie für die Gegenwart erneut hervorgehoben hat.

Nimmt man Nassehis Argumentation nun als Ausgangspunkt, um die immer wieder beklagte Moralisierung im zeitgenössischen Kunstfeld zu betrachten, so ergeben sich interessante Überschneidungspunkte: So ließ sich jüngst Hanno Rauterberg dazu hinreißen, die Kulturkampf-These seinen Überlegungen zum Status Quo der Kunstfreiheit als Überschrift voran zu stellen. In *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die*

¹² Ebd., S. 240.

¹³ Nassehi 2018 (wie Anm. 2), S. 216.

¹⁴ Vgl. Samuel Huntington: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München 1998.

¹⁵ Sonderegger 2019 (wie Anm. 1), S. 33.

*Krise des Liberalismus*¹⁶ prognostiziert Rauterberg eine vergleichbare Krise wie Nassehi, ohne jedoch explizit Bezug auf ihn zu nehmen. Das Kunstfeld werde aktuell zu einem Austragungsort von Interessenkonflikten, welche die Autonomie der Kunst – im Kollektiv-singular – infrage stellten, auch dort, wo sie als privilegierte Sphäre eines Kampfes gegen Illiberalität angesehen werde. So werden Fallbeispiele angeführt,¹⁷ die Kunst in den Dienst von „Affektgemeinschaften“ stellen, wie Rauterberg formuliert, die sich quer durch alle politischen Lager jenseits einer traditionellen Unterscheidung von Rechts oder Links finden lassen: „Die Kunst wird eingespannt, eingehegt, eingeengt, weil sie für das Freie steht, für einen anarchischen Geist, der gebändigt werden soll, weil sich ja sonst nichts bändigen lässt, nicht die ökonomische, politische, soziale Unfreiheit. Die Kunst soll unfrei werden, weil die Welt unfrei ist.“¹⁸

Adornos ebenso häufig wie widersprüchlich zitierter Satz aus den *Minima Moralia*, „Es gibt kein richtiges Leben im Falschen“¹⁹, erscheint in eine Bedrohung durch nachholende Indienstnahme politischer Vereinnahmungen von Kunst als einem der letzten Refugien „der Freiheit“²⁰ gewendet. Dem gegenüber behauptet Rauterberg Kunst als eine autonome Sphäre, die losgelöst ist von gesellschaftlichen oder politischen Zwängen. Er beschreibt sie als eine Sonderzone interesselosen Wohlgefallens und ästhetischer Spielereien: „Die Kunst muss daran erinnern, dass ihre Freiheit anders ist als die ökonomische, politische, soziale. Ihre Freiheit ist eine Freiheit ohne Zwang. Sie ist spielerisch und liebt das Absurde, sie hat einen Sinn fürs Anarchistische, sie öffnet die Enge der Wirklichkeit und vermag eine Kraft freizusetzen, die keinem der verbissenen Kulturkämpfer zu eigen ist: die Kraft der Einbildung. Diese Kraft muss keine Rücksicht nehmen, sie darf sich verschwenden, sie ist, wenn es gut geht, nicht von dieser Welt. Daher weist sie über den Liberalismus hinaus, über den Illiberalismus ohnehin. Allein in der Einbildungskraft vermag die Kunst ihre Freiheit neu zu finden.“²¹

In dieser Zuspitzung liegt weniger eine Programmatik als ein emphatisches Plädoyer begründet, Kunst – hier als bürgerliche Kategorie zu verstehen – von jedweder Vereinnahmung freizuhalten. Während Edgar Wind 1963 seinem Vortrag *Kunst und Anarchie* die Versicherung voraus schickte, damit nicht die bestehende Ordnung verteidigen zu wollen, sondern ganz im Gegenteil das Maß an „Unruhe und Verwirrung“²² als historischen Antrieb von Kunstproduktion und -rezeption zu erläutern, verteidigt Rauterberg Kunst vor den anarchistischen Übergriffen gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung und das Ideal der

¹⁶ Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Frankfurt a. M. 2018.

¹⁷ Rauterberg diskutiert die Debatte um das Gemälde *Open Casket* von Dana Schutz, die Kontroverse um jüngste Museumsretrospektiven des Malers Balthus, die Diskussion um sexuelle Übergriffe des Malers Chuck Close, die Streitigkeiten um ein Gedicht von Eugen Gomringer an einer Fassade der Berliner Alice Salomon Hochschule oder die Anschläge auf die politische Zeitschrift *Charlie Hebdo*.

¹⁸ Ebd., S. 142.

¹⁹ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden (Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Bd. 4), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2007, S. 59.

²⁰ Vgl. Rauterberg 2018 (wie Anm. 16), S. 142.

²¹ Ebd., S. 141.

²² Edgar Wind: *Kunst und Anarchie*, Frankfurt a. M. 1968, S. 9.

Kunsthfreiheit als bürgerliche Kategorie und Institution. Damit geht es nicht weniger als um die Rückgewinnung eines starken Begriffs von Kunst-Autonomie, der wiederum als Haltung und Positionierung von Kunstkritik Parallelen zur neutralen Situierung bei Nassehi aufweist. Der Anspruch, die „Frontverläufe dieses Kulturkampfes abzuschreiten“²³, operiert mit einer analogen Gegensätzlichkeit zwischen einer übertriebenen Moralisation von Kunst und ihrer populären Selbstbanalisierung als Pose innerhalb der ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen der Kulturindustrie. Auffallend sind dabei Rauterbergs Verweise auf die Rechtsprechung, der an neuralgischen Punkten seiner Argumentation die Aufgabe einer juristischen Verteidigung der Kunstfreiheit anstelle deren diskursiver Verteidigung zugeteilt wird. Dem ebenfalls viel und widersprüchlich zitierten „neuen Geist des Kapitalismus“²⁴, den Boltanskis und Chiapello als eine feindliche Übernahme von Künstlerkritik in Werbe- und Marketing-Kulturen beschreiben, wird eine zweite Bedrohung durch die übertriebene Political Correctness von Kulturschaffenden selbst gegenübergestellt.

Besonders eifrige Verteidiger, welche die Kunstfreiheit durch Ikonoklasmus, Zensur, Kulturbarbarei, Säuberung oder Diktatur bedroht sehen, wie etwa die derzeitige Kulturstatsministerin Monika Grütters oder der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, weist Rauterberg in ihrer Wortwahl zurück, um sie dann doch für „einen Augenblick gleichwohl ernst [zu] nehmen“ und deren moralisierende Angriffe auf den „Opportunismus der Moral“ nur sehr zurückhaltend zu kommentieren und sie damit zu bestärken.²⁵

Brekamp sieht sich bei einer institutionskritischen Intervention, welche die Künstlerin Sonia Boyce durch temporäres Abhängen eines Werkes des präraffaelitischen Malers John William Waterhouse realisierte, an den Nationalsozialismus erinnert. Er gibt zu bedenken: „Uns trennt nurmehr eine papierdünne Wand vor dem, was die ‚Entartete Kunst‘ und der gedankliche Rahmen der Säuberung einmal fabriziert haben“²⁶. In dieser maßlosen Übertreibung ruft Bredekamp implizit die Jürgen Habermas zugeschriebene Warnung vor einem „Linksfaschismus“ der APO auf, die dieser 1967 in einer legendären Rede formulierte und die in der Folge häufig zum Zwecke einer generellen Diffamierung linker Politiken in der BRD zitiert wurde.²⁷ Innerhalb dieses historischen Kontextes, so wie der aktuellen politischen Lage, zeigt sich die Asymmetrie dieses Vergleiches, der künstlerische Praxis skandalisiert und selbst mit schonungsloser Moral operiert, um das Ideal einer bürgerlichen Kunstfreiheit zu verteidigen. Dabei hatte Bredekamp noch 1970 eine gemeinsame Stellungnahme mit Franz-Joachim Verspohl *Zur bürgerlichen Ideologie der Kunstgeschichte* in ausgesprochen kämpferischem, marxistischem Jargon abgegeben. Das „Elend der Kunstgeschichte“ sei offensichtlich: „Ihr amaterialistischer, absurderweise aber theoriefeindlicher Idealismus, der sich am deutlichsten zeigt in der Unfähigkeit, soziale Dimensionen der Kunst zu erkennen und zu analysieren – das alte Schlagwort, das seit etwa

²³ Rauterberg 2018 (wie Anm. 16), S. 12.

²⁴ Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2007.

²⁵ Ebd., S. 9 ff.

²⁶ Zitiert nach Rauterberg 2018 (wie Anm. 16), S. 8. Siehe ebenso Stefan Trinks: Der Opportunismus der Moral, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Februar 2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/horst-brekamp-im-gespraech-der-opportunismus-der-moral-15447099.html> [Abruf: 16.03.2020].

²⁷ Oskar Negt (Hg.): *Die Linke antwortet Jürgen Habermas*, Frankfurt a. M. 1969.

hundert Jahren beständig in unregelmäßigen Abständen formuliert wurde, ohne jemals entscheidende Impulse auf die Forschung geliefert zu haben.“ Weiter heißt es: „Kunstgeschichte als Wissenschaft entstand in der Auseinandersetzung zwischen Feudalismus und Bürgertum – sie war Katalysator zur Revolution. Mit der Konsolidierung des Bürgertums verliert sie diese Ideologie; sie stagniert und wird eindeutig reaktionär“²⁸.

Dem damit formulierten Anspruch an eine Kunstgeschichte versuchte Bredekamp auch damit gerecht zu werden, indem er 2016 für eine „kämpferische Reproduktion“ der antiken Stätten von Palmyra als ein „Manifest des Widerstandes gegenüber den Schergen eines mörderischen substitutiven Bildaktes“²⁹ forderte. Sein kulturpolitisches Engagement für das Berliner Stadtschloss ist ein Thema für sich. All dies steht wohl in keinem Verhältnis zu der Bedrohung der Kunstfreiheit, wie sie von der künstlerischen (und temporären) Arbeit von Sonia Boyce auch nur ansatzweise ausgehen könnte.

In ihrer übertriebenen Ablehnung von Anerkennungsgerechtigkeit sowie den beschriebenen Formen von Identitätspolitik gibt es bei Nassehi, Rauterberg und Bredekamp große Übereinstimmungen. Die Minoritäten zugeschriebenen Interessen werden in ihrer Beschreibung zu egozentrischen Partikularinteressen, denen jede Legitimation abgesprochen wird. Der Inklusionsoptimismus, den man als Errungenschaft seit 1968 hochhält, wird durch einen starken Inklusionss pessimismus in Bezug auf die eigene Gegenwart gekontert. Die Problematik dieser Positionen liegt nun nicht so sehr in ihrer hemmungslosen Übertreibung oder Zuspitzung, sondern im Ausschluss jeder Möglichkeit einer Vermittlung mit dem oppositionellen Block, gegen die sie sich formiert. Doch ist es wirklich so selbstverständlich, dass die Vermittlungsversuche, die immer wieder unternommen wurden und werden, gescheitert sind und wirklich alles auf einen Kulturkampf hinausläuft, dem mit den Argumenten einer immer wieder neu zu aktualisierenden Kritischen Theorie nicht mehr beizukommen ist?

Paul Gilroy vertritt dazu eine ganz andere Haltung: „Diese Debatten sind sehr facettenreich, aber Diskussionen über Kunst und Kultur haben eine wichtige Chance aufgetan, die Bedeutung und den potentiellen Wert nicht von verschiedenen Kulturen, sondern der kulturellen Heterogenität selbst zu erproben und zu verarbeiten“³⁰. Demnach sei gerade Kunst ein geeignetes Feld, um Konflikte auszutragen und damit der militanten Rede oder Auffassung eines Kampfes der Kulturen entgegenzuwirken. Gilroys Beschreibung unterscheidet sich an dieser Stelle auch von derjenigen des jungen Bredekamps und Verspohls, die Kunst als einen „Katalysator zur Revolution“³¹ verstehen und mit dieser Begriffsanleihe aus der Chemie ihre Reaktionsgeschwindigkeit und Aktivierungsenergie für soziale Kämpfe hervorheben. Im Unterschied zum antiken Konzept der Katharsis geht es beiden um Verstärkung, nicht um Reinigung oder Läuterung als pädagogisch politischer Dimension von Kunst.

²⁸ Horst Bredekamp und Franz-Joachim Verspohl: Zur bürgerlichen Ideologie der Kunstgeschichte, in: *Tendenzen. Kunstgeschichte und bürgerliche Herrschaft*, Bd. 11, März/April 1970, H. 65, S. 6–10, hier S. 6.

²⁹ Horst Bredekamp: *Das Beispiel Palmyra*, hg. v. Christian Posthofen, Köln 2016, S. 31.

³⁰ Paul Gilroy: Der Status der Differenz, in: Jan Engelmann (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt a. M. und New York 1999, S. 123–139, hier S. 129.

³¹ Bredekamp und Verspohl 1970 (wie Anm. 28), S. 6.

Gilroy jedoch geht es nicht mehr um eine Auflösung von Widersprüchen, sei es mit den Mitteln der Kunst oder des politischen Kampfes, sondern vielmehr um die Anerkennung einer radikalen kulturellen Heterogenität, die sich nicht auflösen lässt. Mit anderen Worten fordert er, einen Antagonismus, wie er im Sprechen von einem Kulturkampf zum Ausdruck kommt, in einen Agonismus – einen Wettstreit unter der Voraussetzung gegenseitiger Anerkennung und unter Preisgabe einer Letztbegründung – zu transformieren. Dieser Gedanke ist von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe weiterentwickelt worden.³² Stuart Hall wiederum bringt dies auf die einfache Frage: „Wer braucht Identität?“, um sich, mit Verweis auf Michel Foucault, ebenfalls gegen eine Stabilisierung – und damit Verhärtung – fester Identitätskonstruktionen zu richten: „In modernen politischen Bewegungen ist die Signifikanz des Signifikanten ‚Identität‘ offensichtlich, aber auch die Widerstände und Instabilitäten, die alle zeitgenössischen Formen von ‚Identitätspolitik‘ angreifen und verändern. Bei ‚Handlungsfähigkeit‘ geht es mir nicht um die Rückkehr zur Vorstellung eines unvermittelten und sich selbst transparenten Subjekts oder von Identität als zentrierte Autorin der sozialen Praxis; auch nicht darum, einen Ansatz zu restaurieren, der ‚einen eigenen Standpunkt an den Ursprung aller Historizität stellt – kurz, der zu einem transzendentalen Bewusstsein führt.“³³ Hall beschreibt Identitätspolitik folglich als Prozess, in dem es nicht um die dauerhafte Stabilisierung von (Gegen-)Identitäten gehen kann, sondern vielmehr die Auflösung jeder Form von Identitätsdenken anstrebt. Lea Susemichel und Jens Kastner bestärken dies als eine generelle Problemstellung, die Konzepte und Kritiken von historischen und gegenwärtigen linken Identitätspolitikern deutlich formulieren: „Wenn also Diskriminierung und Unterdrückung immer und ausschließlich kollektiv funktionieren, liegt es nahe, sich auch kollektiv dagegen zur Wehr zu setzen. Doch als Kollektiv auf die gemeinsam erlebte Unterdrückung zu reagieren, setzt zunächst die Akzeptanz dieser fremdbestimmten Zuordnung und Zugehörigkeit voraus. Dieses notgedrungene Akzeptieren wird von einer Eigen- und Neudefinition der zugewiesenen kollektiven Identität begleitet. [...] Identitätspolitik ist also von einer grundlegenden Ambivalenz zwischen Ablehnung und Affirmation von Identität gekennzeichnet.“³⁴

Die zitierten Passagen können hier nur exemplarisch auf den entwickelten Stand eines theoretischen, reflektierten Diskurses über Identitätspolitik verweisen. In der Ablehnung, die Nassehi, Rauterberg und Bredekamp jeglicher Form von Identitätspolitik entgegenbringen, bleiben diese Positionen jedoch außer Acht und finden keine Erwähnung. Insofern es auch um Anerkennungsgerechtigkeit geht, ist das Schweigen darüber oder die Nicht-zur-Kenntnisnahme ebenso sprechend, wie die selektiv ausgeführten Argumente unter Berufung auf einen nach 1968 etablierten Kanon. Damit fallen sie hinter die Komplexität des gegenwärtigen Diskurses weit zurück.

³² Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, hg. v. Michael Hintz und Gerd Vorwallner, Wien 1991.

³³ Stuart Hall: Wer braucht Identität?, in: Juha Koivisto und Andreas Merckens (Hg.): *Stuart Hall. Ausgewählte Schriften (Ideologie, Identität, Repräsentation, Bd. 4.)*, Hamburg 2004, S. 167–187, hier S. 168.

³⁴ Lea Susemichel und Jens Kastner: *Identitätspolitik. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*, Münster 2018, S. 8.

Diese Asymmetrie wird sehr deutlich in Rauterbergs Zurückweisung der Kritik von Hannah Black an Dana Schutz' Gemälde *Open Casket* von 2017. Die Debatte darüber hatte für einiges Aufsehen gesorgt und dient Rauterberg als Beispiel für eine von Affekten getriebene und diese ebenso stark provozierende Political Correctness, die, wie er schreibt, die „Vorstellung eines Repräsentationsmonopols“³⁵ vertritt. Dazu wird Blacks Situiertheit als schwarze Künstlerin, Kunstkritikerin und Bürgerin von Rauterberg besonders hervorgehoben und im politischen Kontext der #MeToo- und #BlackLivesMatter-Bewegungen verortet. Entscheidend für Rauterbergs Argumentation ist, dass sich Black als Bürgerin, nicht jedoch als Künstlerin oder Kunstkritikerin artikuliert habe. Ungeachtet des Publikationsmediums von Blacks Stellungnahme im Netz wird eine rahmende Unterscheidung vorgenommen, die letztlich deren Legitimität auf einen formalen Kontext relementiert. Wäre diese Kritik als künstlerische Performance aufgeführt worden, so hätte ihre Beurteilung ganz anders ausfallen müssen, wie Rauterberg daraus folgernd spekuliert. Diese Einschätzung geht jedoch davon aus, dass es eines bewussten Aktes oder Bekenntnisses bedarf, indem die Rolle oder SprecherInnenposition in einem vorab festgelegten Rahmen etablierter Kultur bestimmt werden könnte. Die mögliche Intersektionalität von AutorInnen wird dabei nicht mitgedacht. Obgleich Rauterberg an anderer Stelle immer wieder mit Umberto Eco die Offenheit des Kunstwerks³⁶ stark macht, wird diese nicht auch in Bezug auf die kulturelle Heterogenität des Kunstdiskurses gelten gemacht. Seinen eigenen Standpunkt setzt Rauterberg insofern „an den Ursprung aller Historizität“ – um mit Foucault zu sprechen –, da er diesen nicht annähernd situiert oder kontextualisiert. Sein Plädoyer für Kunstfreiheit setzt den Identitätspolitiken, die er kritisiert, die Forderung entgegen, Kunst nach rein formalen Kriterien zu beurteilen, die ihr als immanente Qualitäten zugesprochen werden. So wird jedoch gerade die Bedeutung von Kunstkritik wie der heterogenen diskursiven Kunstrezeption im Allgemeinen als soziale Dimensionen von Kunst außer Acht gelassen. Eine Werkanalyse, im klassischen, kunsthistorischen Verständnis, bleibt er schuldig.

Die Argumentation Hannah Blacks wird pars pro toto für eine ganze Reihe an Debatten kritisiert, die nicht nur in den 1970er Jahren, sondern auch in den 1980er, 1990er und Nullerjahren des 21. Jahrhunderts in aller Regelmäßigkeit geführt wurden. So hielt Diedrich Diederichsen bereits 1996 in seinem Buch *Politische Korrekturen* fest: „Der unbedacht oder strategisch eingesetzte Begriff ‚politically correct‘ oder ‚political correctness‘ taucht nun schon seit zwei Jahren in jedem zweiten Tageszeitungsartikel oder Zeitschriftenaufsatz auf, der sich nur im entferntesten mit den Zusammenhängen zwischen Kunst, Kultur, Kritik, Moral, Politik, freie Rede, Zensur etc. befasst (zum ersten Mal in diesem Sinne in Deutschland Ende 1991). Dabei zeichnet sich ab, dass schon das reine Bedenken politischer Kategorien, aber erst recht deren Anwendung auf ästhetische Handlungen oder auch umgekehrt als ‚Zensur‘, ‚Eingriff‘ und unzulässige Anwendung von Kritik beschrieben wird.“³⁷

³⁵ Rauterberg 2018 (wie Anm. 16), S. 28.

³⁶ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.

³⁷ Diedrich Diederichsen: *Politische Korrekturen*, Köln 1996, S. 8.

Wer sich gar nicht erst auf diese Diskurse bezieht, legt den Schluss nahe, es ginge weniger um eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Kritisierten, denn um eine pauschale Verurteilung. Es erscheint jedoch müßig, einen Diskurs nachzutragen, der so konsequent ausgeblendet wurde, obgleich er an anderer Stelle produktive Debatten erzeugte. Die angeführten Positionen Nassehis, Rauterbergs oder Bredekamps sind jedoch auch nicht primär dadurch ausgezeichnet, dass sie relevante Diskurse in aller Vollständigkeit darstellen, sondern dass sie eine diskurspolitisch öffentliche Wirkung erzielen wollen. Auch sie arbeiten – wie wohl jede diskursive Äußerung – an den „Grenzen des Sag- und Zeigbaren“³⁸, wie Rauterberg dies formuliert. Doch geht es ihnen nicht um weitere Ausweitungen des Möglichen, sondern um erneute Grenzziehungen im Gestus eines wehrhaften Liberalismus, der sich weniger auf Vermittlung, als auf Grenzpatrouillen an den diagnostizierten Frontverläufen und Definitionshoheiten versteht.

An dieser Stelle ist wiederum die Unterscheidung zwischen *expliziter* und *implizierter Linker*, wie sie Nassehi eingebracht hat, aufschlussreich. So lässt sich bei den angeführten Autoren eine komplexe Bezugnahme auf eine Kritik nach 1968 feststellen, die einerseits als Paradigmenwechsel anerkannt wird, um daraus den jeweils eigenen kritischen Standpunkt abzuleiten, die zugleich aber auch revidiert wird. Alle drei Autoren identifizieren sich – mehr oder weniger explizit – mit der sogenannten *impliziten* oder bürgerlichen *Linken* (sozialdemokratischer Prägung), die sich nun gegen den historischen Teufelskreis aus Dauerreflexion, Dauermoralisierung, Dauerberieselung und Dauerpose richtet. Diese Tendenz hat wiederum Diedrich Diederichsen bereits 1996 in anderem Kontext griffig formuliert: „Man ist sich aber einig, dass nur eine Zurücknahme der '68 in Bewegung gesetzten Entwicklung eine Rückkehr zur ‚Normalität‘ ermöglicht. In einem Dualismus aus Extremismus und Exzess versus Normalität letztere beanspruchen zu können, ist inzwischen eine der mächtigsten Waffen in Kämpfen um Definition und Kategorien geworden. Die Konjunktur von Normalität zieht im politischen Bereich in dem Maße an, in dem sie im kulturellen von individualistischen, flexibilistischen Modellen verdrängt worden ist.“³⁹

Bei der Zurücknahme der Entwicklungen, welche durch den Paradigmenwechsel seit 1968 angestoßen wurden, ist jedoch nicht nur die unzureichende Rezeption einer jüngeren Generation beteiligt, sondern auch die (Selbst-)Historisierung einiger weniger der damaligen ProtagonistInnen, die wie Bredekamp Deutungshoheit beanspruchen. Diese Zurücknahme lässt sich nicht einfach nur als Negation verstehen, sie ist gerade dort umso prägender, wo mit der Etablierung gewisser kritischer Positionen deren Normalisierung im Sinne einer Überschreibung einhergeht. Besonders scheinbar selbstverständliches Einverständnis bietet häufig den Deckmantel für unausgesprochene Revisionen und Umkehrungen dessen, worauf man sich beruft. Vieles wird als bekannt vorausgesetzt und daher nicht mehr gelesen, befragt oder kritisiert. Das damit stillschweigend Akzeptierte bleibt somit vage und kann keine Grundlage für produktive Auseinandersetzungen bilden. Die Ver-

³⁸ Rauterberg 2018 (wie Anm. 16), S. 9.

³⁹ Diederichsen 1996 (wie Anm. 37), S. 43.

einheitlichung historischer Ereignisse aus wachsender zeitlicher Distanz ist dabei ebenso zu beobachten, wie zunehmende diskursive Streuungen und begriffliche Unschärfen. In Anlehnung an Nassehi ließe sich hier von einer impliziten Regression oder Restauration – die noch nicht mal zwingend intendiert sein muss – im Gegensatz zu einer expliziten Konter-Revolution sprechen. Ein enger Bezug im Selbstverständnis eigener kritischer Position auf die AutorInnen und Texte von 1968 schließt eine zunehmende Abwendung oder Zurückweisung zentraler Thesen derselben oder eine nur sehr selektive Rezeption, die inhärente Widersprüche, Komplexität und Ambivalenzen ausblendet, nicht aus.

Wo eine implizite Kritik gegenüber einer expliziten Kritik stark gemacht wird, geschieht dies aus der Überzeugung, die eigene Position könnte ohne Weiteres Neutralität beanspruchen, da sie mit einer scheinbar etablierten Normalität konform ist. Ruth Sonderegger hat unlängst darauf hingewiesen, dass eine Kritik der Kritik, „die beansprucht, verschiedene Praktiken der Kritik sogenannter gewöhnlicher Akteurinnen vom Nörgeln bis zu politischen Demonstration möglichst unbeteiligt zu katalogisieren, [...] keine kritische Theorie, sondern eben eine traditionelle Wissenschaft der Kritik“⁴⁰ ist. Wird überdies auch noch die Forderung erhoben, Kritik solle implizit sein, in dem Sinne, dass diese sich innerhalb des Rahmens etablierter Normalität bewegt, anstatt diese explizit durch theoretische oder politische Kritik herauszufordern, so geht gerade darin ihr eigener kritischer Anspruch verloren, da dieser nicht expliziert wird. Das heißt, weder die bestehende Ordnung noch die implizite Kritik daran könnten wirklich infrage gestellt werden, da immer davon ausgegangen würde, dass der bestehende Konsens alle Kritik aufnehmen könnte, insofern sie vernünftig wäre. Die implizit beanspruchte Neutralität wäre dann nichts weiter als eine stillschweigende Übereinkunft mit dem Status Quo, der, wenn man daran festhält, quasi zwangsläufig und von sich aus immer besser werden sollte. Jede explizite Herausforderung bestehender Verhältnisse wird als ein übertriebener Extremismus zurückgewiesen und mit der Metapher des Kulturkampfes belegt. Diese rigide Diskurspolitik zieht enge Grenzen, wem die Freiheit zur Kritik überhaupt zugesprochen wird.

2020

⁴⁰ Sonderegger 2019 (wie Anm. 1), S. 22.

Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt

I. Zoom in. Von der Globalisierung im 18. Jahrhundert zum Fokus auf Kant

Die folgenden Überlegungen sind von der Hypothese getragen, dass die allmähliche Herausbildung der neuen Disziplin der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert als Teil eines groß angelegten Sensibilisierungsversuchs seitens des wohlhabenderen Bürgertums in Westeuropa gesehen werden muss. Im Zentrum dieses Versuchs stehen die schier unüberschaubaren Debatten über den sog. Geschmack. Ebenso intensiv wie die Definition des Konzepts des Geschmacks wird im 18. Jahrhundert die Frage diskutiert, wer den ästhetischen Geschmack (nicht) lernen kann und ob beziehungsweise wie die entsprechende Sensibilisierung vermittelt und angeeignet werden kann. Das ästhetische Sensibilisierungsprogramm des westeuropäischen Bürgertums fällt im 18. Jahrhundert jedoch nicht vom Himmel, und es ist auch keine geniale Erfindung. Ich verstehe es vielmehr als Versuch, auf die gewaltvollen Entwicklungen des kolonial gestützten Kapitalismus, der sich damals von England aus auszubreiten begonnen hatte, zu reagieren.

Vor dem Hintergrund dieser Ausgangshypothese möchte ich im Folgenden zweierlei tun: Einerseits werde ich versuchen, in sehr groben Zügen die Verflechtung der neuen philosophischen Disziplin mit den Entwicklungen des kolonial gestützten Kapitalismus zu skizzieren. Dabei werde ich diesen Kapitalismus nicht so sehr und sicher nicht ausschließlich als Wirtschaftsform, sondern als eine Vergesellschaftungs- und Lebensweise (inklusive Alltagspraktiken, Überzeugungen und Affekten) im Sinne des *dirty capitalism* verstehen. Ich übernehme dieses Konzept von der Sozialwissenschaftlerin Sonja Buckel.¹ Sie hat diesen Begriff entwickelt, um jene im Tandem mit der kapitalistischen Wirtschaftsweise entstandene Form der Vergesellschaftung zu beschreiben, die auf vielfältigen, gewaltsamen Trennungen entlang hierarchisierender Achsen beruht. Als solche Achsen sind (meines Erachtens) nicht nur Kategorien wie *race*, *class*, *gender* oder *ability* zu verstehen, sondern etwa auch die Hierarchien zwischen Menschen und Tieren, belebter und unbelebter Natur wie vielleicht überhaupt das Denken in Identitäten zulasten dessen, was keine klare Identität hat. Viele dieser Aufteilungen samt den ihnen innewohnenden Hierarchien werden von der sich etablierenden Ästhetik gestützt oder sogar mit hervorgebracht. Der *dirty capitalism* ist also, so meine These, jene Lebens- und Denkform, als deren Teil die Entstehung der philosophischen Ästhetik gesehen werden muss.

¹ Sonja Buckel: *Dirty Capitalism*, in: Dirk Martin, Susanne Martin und Jens Wissel (Hg.): *Perspektiven und Konstellationen kritischer Theorie*, Münster 2015, S. 29–48.

Auf der anderen Seite möchte ich, was die interne Logik der Ästhetik als ein Sensibilisierungsunternehmen betrifft, Elemente der Kolonialität herausarbeiten, und zwar exemplarisch am Beispiel Immanuel Kants. Die Gewalt der Kolonialität ins Zentrum zu stellen ist mir wichtig, weil sie in Bezug auf die Disziplin der Ästhetik bislang viel weniger Aufmerksamkeit bekommen hat als beispielsweise Fragen von Gender und Klasse. Den deutschsprachigen Autor Kant wähle ich als Fokus, weil in der bestehenden Forschung über den Zusammenhang der Geschichte der Ästhetik mit der Kolonialität der deutschsprachige Bereich bislang allenfalls am Rande eine Rolle spielt. Und dort wiederum, wo Kants Beitrag zu einem rassialisierenden Denken und Handeln diskutiert wird,² spielt seine Ästhetik kaum eine Rolle, sondern in erster Linie Kants Anthropologie.³ Mir geht es dabei nicht so sehr um Kant als eine besonders wichtige, erratische oder – wie manche meinen: geniale – Einzelposition. Vielmehr sehe ich ihn als Teil eines Geflechts von akademischen und nicht-akademischen Diskursen – aber auch gesellschaftlichen Praktiken –, in dem gleichwohl manche Thesen und Positionierungen in der Verantwortung einzelner Personen standen, die Verantwortung übernommen haben – oder eben auch nicht.

Das bringt mich zu einer letzten Vorbemerkung. Wenn ich im Folgenden vom Problem der Kolonialität in der Entstehung der Ästhetik spreche, verstehe ich „Kolonialität“ im Sinn des peruanischen Soziologen Aníbal Quijano: nämlich als eine Form der Gewalt, die sich um die Achse des Konzepts „Rasse“ beziehungsweise einer hierarchischen Anordnung sogenannter „Rassen“ dreht und sich in politischen Strukturen der Arbeits- und daraus resultierenden Klassenteilung genauso ausdrückt wie in solchen des Denkens und der kulturellen Produktion; vor allem aber handelt es sich bei der Kolonialität um eine Macht, die mit der Befreiung ehemaliger Kolonien nicht verschwindet. Um genau diesen Kolonialismus nach dem Kolonialismus in Lateinamerika zu analysieren, hat Quijano den Begriff entwickelt.⁴ Im Umkehrschluss gilt meines Erachtens aber auch: Bei der Kolonialität der Macht handelt es sich um eine Herrschaftsform, die in Denksystemen und gesellschaftlichen Ordnungen präsent sein kann, noch bevor beziehungsweise unabhängig davon, ob die entsprechenden Gesellschaften Kolonialmächte im engeren Sinn waren, was man vom „Deutschland“ Kants wohl kaum behaupten kann.

² Vgl. Robert Bernasconi: Who Invented the Concept of Race? Kant's Role in the Enlightenment Construction of Races, in: ders. (Hg.): *Race*, Malden/Mass. und Oxford 2001, S. 9–36. Charles Mills: Kant's Untermenschen, in: Andrew Valls (Hg.): *Race and Racism in Modern Philosophy*, Ithaca und London 2005, S. 169–193. Charles Mills: Kant and Race, Redux, in: *Graduate Faculty Philosophy Journal*, Bd. 35, 2014, H. 1–2, S. 125–157. In der 1. Anm. dieses Aufsatzes gibt Mills einen Überblick über die englischsprachige Literatur zu Kant und dessen Beschäftigung mit „Rasse“. Ein *Roundtable on Kant and Race* mit Bernasconi und Mills, der 2015 an der New Yorker New School stattfand, findet sich online: <https://www.youtube.com/watch?v=NJJ3cdlafBo> [Abruf: 02.01.2018].

³ Kants früher Text zur Ästhetik, seine *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), wird von jenen, die sich mit Kants „Rassen“-Theorie beschäftigen, eher als Beitrag zur Anthropologie gelesen. Vgl. etwa David Bindman: *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London 2002, insbes. das 3. Kapitel, S. 151–189.

⁴ Aníbal Quijano: *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien und Berlin 2016.

II. Stichworte zur Entstehung der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert

Da ich Kant als Gravitationszentrum des Sensibilisierungs- und Subjektivierungsprojekts diskutieren werde, als welches ich die philosophische Ästhetik begreife, möchte ich zunächst mit ein paar Stichworten daran erinnern, was sich mit der Herauslösung der – insbesondere deutschsprachigen – Ästhetik aus den Feldern der theoretischen und praktischen Philosophie zugunsten eines eigenständigen Bereichs verändert hat.

- (1) Mit der Entstehung dieses neuen philosophischen Teilbereichs ereignet sich eine Verschiebung der Ästhetik von der Wahrnehmungstheorie (des Schönen) in Richtung Kunsttheorie und die Ablösung der Rede von den Künsten zugunsten des Kollektiv-Singulars „Kunst“.⁵ Damit vollzieht sich eine folgenreiche Verabschiedung von bis dahin üblichen Verständnissen von künstlerischen Praktiken (*techne*, zu denen etwa auch die Rhetorik und viele Handwerke gehören), denen gemäß es verschiedene Künste mit jeweils spezifischen Produktionsregeln, Betrachtungsweisen, Distributionsformen et cetera gab, jedoch keine Kunst im Allgemeinen beziehungsweise im Singular; dementsprechend auch keine Ästhetik im Sinn einer Theorie *der* Kunst. Dieser Singular ist eine – auch politisch – folgenreiche Setzung. In der Geschichtsschreibung der ästhetischen Theorie taucht sie jedoch wenig auf, sofern diese Geschichtsschreibung meistens erst danach einsetzt und damit den Kollektivsingular „Kunst“ als alternativlos setzt. Der von den Nazis aus Deutschland vertriebene Philosoph und Renaissance-Forscher Paul Oskar Kristeller hat dieser Problematik zwar schon am Beginn der 1950er Jahre einen viel zitierten und häufig wiederveröffentlichten Aufsatz gewidmet. Doch die Kritik Kristellers an der tradierten Geschichtsschreibung der Ästhetik, welche Kristeller richtigerweise von Anfang an als „western“ und somit als nicht universell qualifiziert, blieb insbesondere im deutschsprachigen Bereich weitestgehend unbeachtet.⁶
- (2) In der Rede von *der* Kunst beziehungsweise ihrer Theorie verbirgt sich ein kontroverser universalistischer Anspruch. Denn es sind in Europa – hauptsächlich in England, Frankreich und Deutschland – entwickelte ästhetische Theorien, die beanspruchen, über Kunst ganz generell urteilen zu können. Wie ich im Folgenden genauer ausführen werde, treten andere Teile der Welt in den Kunsttheorien ab dem 18. Jahrhundert gleichwohl massiv, allerdings hauptsächlich zur Abgrenzung des wahrhaft Kunsthaften vom als primitiv gebrandmarkten Handwerk in Erscheinung.

⁵ Vorbereitet wurde diese Entwicklung durch Baumgarten, sofern dieser eine Erkenntnisform, nämlich die sinnliche, verteidigte, die für die unterschiedlichsten Sinne galt. Allerdings ist die sinnliche Erkenntnis des Schönen oder der Kunst bei Baumgarten noch nicht kategorial von anderen Formen der sinnlichen Erkenntnis unterschieden.

⁶ Paul Oscar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* Part I, in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 12, 1951, H. 4, S. 496–527; Part II, in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 13, 1952, H. 1, S. 17–46.

- (3) Bis ins 18. Jahrhundert existierten Ästhetiken, die freilich nicht „Ästhetik“ genannt wurden, im Sinn von Regel- und Vorbildsammlungen, die die Lern- und Lehrbarkeit einzelner Künste und Genres implizierten. Mit der Wende zum Kollektivsingular „Kunst“ vollzieht sich im 18. Jahrhundert insbesondere in Deutschland dagegen ein Wechsel zur Nicht-Kalkulierbarkeit und Nicht-Theoretisierbarkeit eines genialen Schaffens, was die Seite der Produzent_innen betrifft.
- (4) Auf der Seite der Rezipient_innen korrespondiert der künstlerischen Genialität das nicht weniger rätselhafte Konzept des Geschmacks (*taste* in der englischen Diskussion)⁷. Im Unterschied zum angeborenen Genie beziehungsweise Talent gilt der Geschmack als etwas, was geübt und – unendlich – perfektioniert werden muss; und dies ohne Obergrenze. An die Stelle der Betonung der Lernbarkeit der Künste treten Pädagogiken des unendlich perfektionierbaren ästhetischen Verhaltens. Damit korrespondiert in der ästhetischen Theoriebildung eine Verlagerung des Akzents von Produktions- zu Rezeptionsästhetiken. Geschmack wird *das* Distinktionsmerkmal des Bürgertums; zumindest dasjenige, worüber gerne geredet, ja geprahlt wird, während der dem Geschmack zugrunde liegende ökonomische Reichtum samt den dazugehörigen Freizeitprivilegien im Hintergrund bleiben soll. Theoretiker_innen wie zum Beispiel Martha Woodmansee sehen sowohl den Kollektivsingular „Kunst“ als auch die Pädagogiken des richtigen ästhetischen Verhaltens, die der Durchsetzung des Kollektivsinguars dienen, als Antwort auf die gesellschaftliche Herausforderung, dass im 18. Jahrhundert eine nicht unbeträchtliche Gruppe, die der Bürger_innen, einen bis dahin ungekannten Überschuss an Freizeit genoss. Diese Zeit galt es zu füllen.⁸

Die Pädagogiken zur Erlernung des unendlich perfektionierbaren Geschmacks müssen darüber hinaus im Zusammenhang der Entstehung der bürgerlichen Öffentlichkeit verstanden werden, in der es auch – ja vielleicht vorrangig – um die Aushandlung ging, wer zivilisierter Teil dieser Öffentlichkeit sein oder zumindest werden darf und wer zum sogenannten Pöbel gehört. Vertrautheit mit den Künsten und ihrer Beurteilung, also der Besitz von Geschmack, war dabei immer wieder ein wichtiges Kriterium der In- beziehungsweise Exklusion.⁹

⁷ Zur Frage des Geschmacks hat eine Gelehrtenesellschaft in Edinburgh 1755 sogar einen Wettbewerb ausgeschrieben, in dessen Kontext so wirkungsmächtige Texte wie „Humes Of the Standard of Taste“ sowie das 25. Kapitel von Lord Kames *Elements of Criticism*, überschrieben mit „Standard of Taste“, gesehen werden müssten. Humes Text von 1757 sowie derjenige von Lord Kames sind online frei zugänglich unter: David Hume: *Of the Standard of Taste*, in: <https://web.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html> [Abruf: 07.02.2018]. Henry Home Kames: *Elements of Criticism*, Volume II, in: http://1f-oll.s3.amazonaws.com/titles/1431/1252-02_LFeBk.pdf [Abruf: 07.02.2018].

⁸ Martha Woodmansee: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York 1994, S. 6f.

⁹ Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln, Weimar und Wien 2011. Carmen Mörsch hat darauf hingewiesen, dass es in Sachen *art education* im 18. Jahrhundert einen beträchtlichen Unterschied zwischen England und Deutschland gibt. Während in England die Ausbildung zur Kunstproduktion in Bezug auf die untersten Schichten unter karitativen und gönnerhaften Vorzeichen eine große Rolle spielte, ging es im Deutschland des 18. Jahrhunderts vielmehr ausschließlich

- (5) Fünftens spiegelt sich im Übergang der Rede von den Künsten hin zum Kollektiv-Singular „Kunst“ auch die häufig als Ausdifferenzierung in verschiedene, mehr oder weniger autonome gesellschaftliche Sphären bezeichnete Veränderung europäischer Gesellschaften. Diese für das Funktionieren des sich industrialisierenden Kapitalismus notwendige Ausdifferenzierung, die mit neuen Formen der vergeschlechtlichten Arbeitsteilung – Stichwort: männliche Produktion versus weibliche Reproduktionsarbeit – und der Klassenaufteilung einhergeht, wird häufig mit dem Beginn der Moderne gleichgesetzt. Sie gilt als Zeichen der Fortschrittlichkeit oder, genauer gesagt, als Zeichen der Fortschrittlichkeit Nordwesteuropas.¹⁰ Gesellschaften hingegen, die nicht zwischen Kunst und zum Beispiel Wissensproduktion oder Religion unterscheiden, gelten immer deutlicher als „primitiv“ oder vormodern.
- (6) Eng mit der Ausdifferenzierung in verschiedene gesellschaftliche Teilbereiche verbunden ist schließlich auch der schillernde Begriff der Autonomie, der in ganz verschiedenen tagespolitischen Diskussionen und theoretischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt. Nicht umsonst ist der Autonomiebegriff das Scharnier im sich etablierenden aufgeklärten bürgerlichen Subjektverständnis, das sich gegen die Bevormundung von Kirche, Adel und die als vorurteilsbehaftet geltende Tradition richtet. Zwar gilt für jedes der gesellschaftlichen Teilsysteme, die sich im 18. Jahrhundert gegeneinander ausdifferenzieren, dass sie (relative) Autonomie beanspruchen. Doch in jenem gesellschaftlichen Subsystem, das sich im 18. Jahrhundert als Kunstfeld zu separieren und institutionalisieren beginnt, ist die Berufung auf die Autonomie besonders massiv. Der Begriff „moderne Kunst“ wird geradezu zu einem Synonym der Bezeichnung „autonomen Kunst“. Dabei meint „Autonomie“ im Kunst-Kontext zugleich die Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Sphären wie auch die Herauslösung der Kunst aus den klassischen Beauftragungsinstanzen Kirche und Adel bis hin zur Behauptung der vollkommenen Regellosigkeit, wie sie sich etwa bei Schlegel findet. So heißt es im 116. Athenäums-Fragment von Friedrich Schlegel über die „Universalpoesie“, die man als eine Universalkunst im Singular verstehen muss, denn sie umfasst nach Schlegel „alle Gattungen“: „Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“¹¹

um die Bildung des Bürgertums. Carmen Mörsch: *Die Bildung der Anderen mit Kunst. Ein Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Kulturellen Bildung (Kunstpädagogische Positionen, Bd. 35)*, hg. v. Torsten Meyer u. a., Köln 2017.

¹⁰ Eine eindringliche Beschreibung der Durchsetzung neuer Arbeits- und Klassen-Aufteilungen im Zuge des entstehenden Industrie-Kapitalismus gibt Karl Marx im Kapitel „Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation“, in: Karl Marx und Friedrich Engels: *Der Produktionsprozeß des Kapitals (Das Kapital, Bd. 1)*, Berlin 1962, S. 740–802. Zur damit einhergehenden Neuaufteilung der bestimmten Geschlechtern zugeschriebenen Arbeitsbereiche vgl. Silvia Federici: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien 2012.

¹¹ Friedrich von Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente (1798–1801)*, Bd. 2, hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn u. a. 1988, 114f.

III. Kant als Teil und Zäsur im Diskursgeflecht der Sensibilisierung

Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass die von Kant entwickelte Autonomieästhetik Ausdruck von und Reaktion auf die drastischen gesellschaftlichen Veränderungen, massiven Spannungen sowie gewaltsamen Auseinandersetzungen ist, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts entfalten. Immerhin hat zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Kritik der Urteilskraft* die Französische Revolution gerade stattgefunden und die Haitianische kündigt sich an. Die sich in Konstitution befindlichen Nationalstaaten Westeuropas schotten sich zunehmend voneinander ab, während die Globalisierung der Warenströme unaufhaltsam intensiviert wird. Und die dem industriellen Kapitalismus geschuldete Arbeits- und damit auch Klassenteilung schreitet, ausgehend von England als der damals prosperierendsten Kolonialmacht, in Siebenmeilenstiefeln voran. Nicht umsonst wird der damalige ungezügelter Kapitalismus vor dem Wohlfahrtsstaat häufig mit dem heutigen nach dem Wohlfahrtsstaat verglichen.¹²

Dieser Kapitalismus wiederum verdankte sich massiv den in den Kolonien von ver-sklavten Arbeiter_innen gewonnenen Rohstoffen und dem daran geknüpften atlantischen Dreieckshandel zwischen Europa, Westafrika und der Karibik beziehungsweise der Ostküste der Amerikas.¹³ Mit diesem Handel kamen für Europäer_innen neue ästhetische Qualitäten in der Form von Rohstoffen, Lebensmitteln, Gerüchen, Geschmäckern und Menschen nach (West-)Europa und haben nicht zuletzt ästhetische Praktiken und Theorien verändert.¹⁴ Die Kaffee- und Teesalons haben als Formen der Öffentlichkeit, in denen stets auch Geschmacksdispute ausgetragen wurden, den Aufstieg des Bürgertums nicht nur stimuliert, sondern durchaus mit ermöglicht. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang auch die vielfältigen philosophischen Diskussionen über die Farbe Schwarz im 18. Jahrhundert. Sander Gilman hat die Obsession, mit welcher britische und deutsche Philosophen sich mit der ästhetischen Qualität der Wahrnehmung von Schwarz befasst haben, minutiös rekonstruiert.¹⁵

Immer mehr wurde auch über die Barbarei des europäischen Kolonialismus bekannt – also über die Umstände, die in Europa zu technischem Fortschritt und Reichtum führten, wenngleich nie für alle. Simon Gikandi, der dem Zusammenhang zwischen der Sklaverei und der Entstehung der europäischen Ästhetik als Disziplin im Allgemeinen und der eng-

¹² Vgl. etwa Lisa Lowe: *The Intimacies of Four Continents*, Durham und London 2015, S. 196, Anm. 54.

¹³ Wie sehr soziale und politische Veränderungen im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts auf das System des transatlantischen Dreieckshandels zurück zu führen sind, hat Sidney W. Mintz exemplarisch und eindrücklich in Bezug auf die Zuckerindustrie zwischen der Karibik und in Europa – vor allem in England – rekonstruiert. (Sidney Wilfrid Mintz, *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History*, New York 1985). Der Historiker Eric Eustace Williams (1911–1981), zugleich der erste Premierminister von Trinidad und Tobago, hat schon in einer 1944 erstveröffentlichten Studie auf den intrinsischen Zusammenhang zwischen *Capitalism and Slavery*, so der Titel seiner historischen Studie, aufmerksam gemacht. Eric Eustace Williams: *Capitalism and Slavery*, Chapel Hill 1944. Vgl. auch Preben Mortensen: *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*, Albany 1977.

¹⁴ Joseph Addison, der als erster Theoretiker des *taste* gilt, erläutert den ästhetischen Geschmack an der Fähigkeit, verschiedene Teesorten unterscheiden zu können. Vgl. Joseph Addison: *The Spectator*, Bd. 3, H. 19. Juni 1712, hg. v Donald F. Bond, Oxford 1965, S. 527.

¹⁵ Sander L. Gilman: The Figure of the Black in German Aesthetic Theory, in: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 8, 1975, H. 4, S. 373–391.

lischen Kultur des guten Geschmacks (*taste*) im Besonderen seine eindrückliche Studie *Slavery and the Culture of Taste* gewidmet hat, schreibt über diesen Zusammenhang: „[...] modern slavery presented particular difficulties to European society, because it emerged in an age when legal bondage had disappeared in the cultures that were most active in the slave trade. The Atlantic slave trade thrived at a temporal juncture in which modern identity was predicated on the question of freedom and in an era when subjectivity depended on the existence of free and self-reflective subjects. As a modern institution, slavery was anachronistic simply because it seemed to be at odds with the aspirations of the age; however, it provided the economic foundation that enabled modernity. And yet, and perhaps because of this anachronism, slavery informed and haunted the culture of modernity in remarkable ways.“¹⁶

In einer von globalen Einflüssen, kolonial-kapitalistischer Gewalt, technischem Fortschritt und politischen, ja revolutionären Veränderungen geprägten Situation war das Bedürfnis nach einem Reich jenseits des Konkurrenz- und Vernichtungskampfs ebenso groß wie der Wunsch des westeuropäischen Bürgertums, eine halbwegs moralische Legitimation für die Ausgrenzung, Abwertung und in Kauf genommene Vernichtung großer Teile der Weltbevölkerung zu finden oder von diesen Phänomenen abzulenken. Für beide Zwecke eignete sich das neue Feld einer sich zunehmend als autonom verstehenden Kunst hervorragend;¹⁷ aber erst, nachdem auch ästhetische Theorien für die nötige Sensibilisierung gesorgt hatten.¹⁸

Innerhalb des westeuropäischen Sensibilisierungsprojekts kommt Kant eine merkwürdige Schlüsselposition zu, weil seine Ästhetik zugleich als verbindendes Scharnier (insbesondere zwischen der deutschen und der englischen Diskussion) fungiert und gleichwohl eine Zäsur darstellt. Was den ästhetischen Autonomiebegriff betrifft, so hat Kant wohl am markantesten die Weichen neu gestellt – vor allem gegenüber der englischen Diskussion – und damit gerade auch die sich jenseits jedoch nicht unabhängig von der Kunst vollziehenden gesellschaftlichen Veränderungen mitgetragen.¹⁹ Kant tut das in

¹⁶ Simon Gikandi: *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton und Woodstock/Oxfordshire 2011, S. 32.

¹⁷ Eine ähnliche Diagnose des Entstehens der ästhetischen Autonomie im 18. Jahrhundert findet sich bei Elizabeth A. Bohls: „In a society moving irrevocably toward a capitalist market model, where private interests fuel the economy and cooperation is merely coincidental, as in Smith’s ‚invisible hand‘, aesthetic experience thus became a potential location, as it were by default, for a sense of community, or at least for the wistfully projected fantasy of a community, as when Burke or Hume attempts to make a case for a universal standard of taste.“ Elizabeth A. Bohls: Disinterestedness and denial of the particular. Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics, in: Paul Mattick (Hg.): *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge u. a. 1993, S. 16–51, hier S. 27. Zuspitzungen dieser Diagnose in Bezug auf Kant findet sich z. B. bei Mason und Mortensen sowie bei Shusterman in Bezug auf Hume und Kant. Vgl. John Hope Mason: Thinking About Genius in the Eighteenth Century, in: Mattick 1993, S. 210–239, insbes. S. 231. Preben Mortensen: *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*, Albany 1977, insbes. Kap. 14, S. 151ff. Richard Shusterman: Of the Scandal of Taste. Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, in: Mattick 1993, S. 96–119.

¹⁸ Zudem eignete sich, wie Gikandi (*Slavery and the Culture of Taste*) mit Bezug auf das englische 18. Jahrhundert gezeigt hat, der immer autonom werdende Bereich der Kunst auch prima, um kolonial verdientes Geld durch Investitionen ins entstehende Kunstfeld rein zu waschen; bisweilen karitativ verbrämt.

¹⁹ Moses Mendelssohn: *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, Berlin 2013, online: <http://www.zeno.org/nid/20009223185> [Abruf: 27.01.2018]. Karl Philipp

direkter Nachfolge von Moses Mendelssohn und dessen Schüler Karl Philipp Moritz. Sie hatten die ästhetische Autonomie der Kunst nicht weniger behauptet als Kant. Doch Kants universitär abgesicherte Diskursmacht war wesentlich größer als die des immer wieder aufgrund seiner jüdischen Identität angegriffenen Mendelssohn und die von Moritz, der sich (Gebrauchstexte) schreibend seinen Lebensunterhalt verdienen musste.

Schon mit der einleitenden Unterscheidung zwischen verschiedenen Urteilstypen im ersten Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft* (1790), die sich zunächst einmal wie terminologische Klärungen ausnehmen, ist die vielleicht entscheidende Zäsur, die Kant in der Entwicklung der Ästhetik – wie gesagt wirkmächtig, aber nicht als Erster – setzt, schon eingeführt: die absolute Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen. Denn mit der kategorialen Abgrenzung zwischen Erkenntnis, Moral und Ästhetik samt ihren jeweiligen Urteilsformen hat Kant nicht lediglich zwischen Urteilstypen differenziert. Vielmehr hat er damit die These aufgestellt, dass es darüber hinaus keine weiteren Urteilstypen beziehungsweise ihnen korrespondierende Wirklichkeitsbereiche gibt und dass die drei Bereiche nichts miteinander zu tun haben, sondern jeweils eigenen Logiken folgen – autonomen Logiken eben; nicht umsonst schreibt Kant genau drei sogenannte Kritiken. Kant spricht zwar nur von Urteilstypen und nicht von gesellschaftlichen Bereichen. Doch es dürfte offensichtlich sein, dass er mit der kategorialen Trennung zwischen drei Urteilspraktiken der als Inbegriff der Modernität geltenden Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Sphären zuarbeitet. Oder kritischer gesagt: dass er diese Ausdifferenzierung einfach reproduziert, theoretisch untermauert und ihr – soweit sie in Deutschland auf institutioneller Ebene noch nicht realisiert war – eifrig voraus läuft.

Wie strikt Kant die Trennung zwischen dem Ästhetischen und vor allem dem Moralischen sieht, macht das Beispiel im § 2 der *Kritik der Urteilskraft* deutlich, das direkt auf die sich gänzlich deskriptiv ausnehmende Unterscheidung zwischen Urteilstypen im § 1 folgt. Kant beginnt hier damit, das erste von insgesamt vier charakteristischen „Momenten“ zu erläutern, die er als notwendige Voraussetzungen für beziehungsweise Implikationen des ästhetischen Urteils und der Erfahrung, auf dem dieses Urteil basiert, ansieht: nämlich die Interesselosigkeit ästhetischer Urteile, die sich im von Kant so genannten „dritten Moment“ – der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ – spiegelt: „Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde: so mag ich zwar sagen: ich liebe dergleichen Dinge nicht, die für das Angaffen gemacht sind, oder, wie jener irokesische Sachem, ihm gefalle in Paris nichts besser als die Garküchen; ich kann noch überdem auf die Eitelkeit der Großen auf gut Rousseauisch schmälern, welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden; [...]. Man kann mir alles dieses einräumen und gutheißen; nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag.“²⁰

Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten, in: ders., *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Hamburg 2009, S. 7–15.

²⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe, Bd. 10), hg. v. Wilhem Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, § 2, S. 116 f.

So deskriptiv – beziehungsweise im transzendentalphilosophischen Sinn re-konstruktiv – das klingt, Kant stellt mit der Interesslosigkeit, welche das ästhetische Urteil zum Ausdruck bringt, eine Forderung auf. Er definiert eine neue Norm des Ästhetischen, indem er den Begriff der ästhetischen Erfahrung so (eng) anlegt, dass fast nichts von dem, was bis dahin als schön gegolten hat, mehr Platz findet. Nicht nur wird das Schöne ins Subjekt verlagert und von allen bestimmbareren Eigenschaften eines Objekts abgetrennt. Das sinnliche Affiziert-Werden von einem Gegenstand, das den Begriff des Ästhetischen im Sinn des griechischen *aisthesis* bis dahin geradezu definiert hat – so auch noch in Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) –, wird in der *Kritik der Urteilskraft* bedingungslos durchgestrichen. Wie das Zitat aus deren zweitem Paragraphen betont, geht es bei Kant in der Sache Ästhetischer Schönheit nur darum, was ein Ich aus seiner Vorstellung eines Gegenstands macht, nicht um ein passives Affiziert-Werden durch einen Gegenstand.²¹

Es liegt auch auf der Hand, dass die Uninteressiertheit des ästhetischen Verhaltens im Sinn Kants außerordentlich voraussetzungsreich ist und viele *de facto* vom Bereich des Schönen ausschließt; der Tatsache zum Trotz, dass Kant – formal gesehen – zunächst einmal allen Wesen, die über Einbildungskraft und Verstand verfügen, fähig zu ästhetischen Erfahrungen und Urteilen erklärt, was eine geradezu unheimlich universalistische Öffnung des Bereichs des Schönen darstellt. Denn ohne ökonomische Absicherung etwa, ohne Befriedigtheit der Grundbedürfnisse und ausreichend Freizeit ist die Haltung der Interesslosigkeit zumindest nur schwer einzunehmen; auch wenn man sich immer Ausnahmen vorstellen kann. Und es fragt sich, ob die Abtrennung der ästhetischen von anderen Gesichtspunkten so einfach gelingen kann, wie Kant das von Menschen mit Geschmack behauptet, beziehungsweise wie vieler Übung es bedarf, um sich diesen Geschmack anzueignen beziehungsweise wem es unter welchen Umständen (leichter) gelingt, sich diese Haltung anzueignen. Dem Arbeiter, der das siebentorige Theben baut – um das Brecht Gedicht zu zitieren, das sich wie eine Antwort in Fragesätzen auf den § 2 der *Kritik der Urteilskraft* ausnimmt –, diesem Arbeiter wird die Abstraktion von den Produktionsbedingungen schwerer fallen als dem Auftraggeber, der davor nur allzu gerne die Augen verschließt.²²

Im Licht der Tatsache, dass die von Kant postulierte Interesslosigkeit außerordentlich voraussetzungsreich ist, muss man sich schließlich auch fragen, ob dem von Kant konzipierten Ästhetischen nicht doch Zwecke zukommen; und zwar andere als jene, die es in der Systematik der Kantischen Philosophie ohnehin hat: das Schöne soll hier das Passen der Vernunft zur Empirie und das Erhabene die Moralität vernünftiger Wesen beweisen. Ich meine Zwecke wie etwa die Erholung vom ökonomischen Konkurrenzkampf und Ablenkung von unangenehmen ethischen und moralischen Fragen, die sich mit der

²¹ Das ist der Punkt, an dem Kant sich von der englischen Tradition trennt, mit der er das Interesse an der Konzeptualisierung des ästhetischen Geschmacks (*taste*) teilt. Im Unterschied zu Kant behaupten seine englischen Kollegen von Addison bis Hume einen engen Zusammenhang zwischen dem Schönen und dem Guten.

²² Bertolt Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters, in: ders., *Die Gedichte von Bertolt Brecht*, Frankfurt a. M. 1986, S. 656f.

Intensivierung der Sklaverei und der kapitalistischen Ausbeutung immer mehr stellen; kurz das, was später als Eskapismus und Kompensationsfunktion der Kunst bezeichnet wurde. Ein weiterer möglicher Zweck des Ästhetischen, unbezweifelbar aber jedenfalls eine Implikation des Schönen, wie Kant es in der *Kritik der Urteilkraft* fasst, besteht darin, hellhäutige Menschen von dunkleren zu trennen und die dunkleren den helleren unterzuordnen; und zwar mit dem Ziel, auf genau dieser menschenverachtenden Trennung das Konzept des zivilisierten, ja kosmopolitischen, zunächst einmal nur männlichen Subjekts des Westens aufzubauen, das sich einem Prozess der Sensibilisierung verdankt, der mit den Argumenten der philosophischen Ästhetik verschiedenen Wesen in unterschiedlichen Ausmaßen abgesprochen wird.

Die wohl kategorischste Ausschließung aller dunkelhäutigen Menschen aus dem Bereich des Schönen findet sich in einem relativ frühen Text Kants zur Ästhetik, nämlich in seinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.²³ Dort heißt es unzweideutig: „Die [N*s²⁴] von Afrika haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppische stiege. Herr Hume fodert [sic!] jedermann auf, ein einziges Beispiel anzuführen, da ein N* Talente gewiesen habe, und behauptet: daß unter Hunderttausenden von Schwarzen, die aus ihren Ländern anderwärts verführt werden, obgleich deren sehr viele auch in Freiheit gesetzt werden, dennoch nicht ein einziger jemals gefunden worden, der entweder in Kunst oder Wissenschaft, oder irgend einer andern rühmlichen Eigenschaft etwas Großes vorgestellt habe, obgleich unter den Weißen sich beständig welche aus dem niedrigsten Pöbel empor schwingen und durch vorzügliche Gaben in der Welt ein Ansehen erwerben [...]“²⁵

Abgesehen davon, dass Kant die Entwurzelung und Versklavung von „Hunderttausenden von Schwarzen“ menschenverachtend als „anderwärts verführt [W]erden“ bagatellisiert, sind seine Behauptungen sachlich schlicht falsch. So hat beispielsweise Simon Gikandi im Anschluss an David Bindman rekonstruiert²⁶ – und ich gebe die folgenden Beispiele, um den Diskurs-Kontext etwas dichter zu beschreiben, in dem Kant geforscht und gelehrt hat –, dass „Herr Humes“ These von der Unmöglichkeit schwarzer Dichter und Denkerinnen, auf die sich Kant am Beginn der zitierten Passage stützt, auf eine Auseinandersetzung über den jamaikanischen Dichter Francis Williams zurück geht. Dies war eine Debatte darüber, ob der schwarze Dichter Francis Williams, der vom Duke of Montagu im Rahmen eines Experiments über die geistigen und ästhetischen Fähigkeiten schwarzer

²³ In der Kant-Forschung wird meist zwar ein großer Unterschied zwischen dem sog. kritischen Kant der drei transzendentalphilosophischen Kritiken und dem vorkritischen gemacht. Gerade in Sachen rassialisierender oder sexistischer Ausschlüsse aus dem Reich des reinen ästhetischen Urteils ändert sich Kants Position durch seine gesamte Karriere hindurch aber kaum. Zwar spielt die Frage der „Rasse“, die Kant in seinen Vorlesung mehrmals ausgiebig behandelt, in der *Kritik der Urteilkraft* nur an wenigen Stellen eine Rolle. Gleichwohl wird die Fähigkeit zum reinen ästhetischen Urteil, wie ich im Folgenden zu zeigen versuche, weiterhin durch einen Sensibilisierungsmechanismus so künstlich wie gewaltvoll verknüpft, indem sie nur jenen zugebilligt wird, die Teil der „auf den höchsten Punkt gekommene[n] Zivilisierung“ sind. Zur Exemplifizierung der niedrigsten Stufe wird Kant auf die Irokesen sowie die Bewohner_innen der Karibik verweisen.

²⁴ „N*“ markiert die rassistische Begrifflichkeit Kants an dieser Stelle.

²⁵ Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 70f.

²⁶ Vgl. Gikandi 2011 (wie Anm. 16), S. 99–106. Vgl. Bindman 2002 (wie Anm. 3), S. 34 und S. 151ff.

Menschen zum Studium nach England geschickt worden war, durch die englische Bildung ein echtes Dichtergenie geworden war oder nur Verse in Schullatein reproduzieren konnte. Der schottische Aufklärungsphilosoph David Hume (1711–1776) schlug sich in dieser Debatte auf die Seite des wohl krassesten Vertreters der Leugner von Williams' ästhetischen Fähigkeiten, nämlich auf die eines Vertreters der Plantagenaristokratie in Jamaica: David Long.²⁷ Viele andere Debatten-Teilnehmer sprachen sich allerdings für die große Qualität der Poesie von Williams aus.

Man könnte auch auf die schwarze Dichterin Phillis Wheatley (1753–1784) verweisen. Die 1753 in Gambia geborene Wheatley wurde mit sieben Jahren auf einem Sklavenschiff nach Boston gebracht und dort von einem Kaufmann namens Wheatley ersteigert, der ihr den Namen des Sklavenschiffs gab, das sie verschleppt hatte: Phillis. Obwohl versklavt, ließ er ihr den Unterricht seiner eigenen Kinder zukommen. Wheatley war in kürzester Zeit in Latein und Griechisch bewandert und begann Gedichte zu schreiben. Das musste sie auf Geheiß ihrer Besitzer, des Ehepaars Wheatley, auch in öffentlichen, exotisierenden Spektakeln tun, die die poetischen Fähigkeiten von Phillis Wheatley unter Beweis stellen sollten.²⁸ Noch versklavt erschien von ihrer Hand das erste Buch einer afroamerikanischen Schriftstellerin und wurde in den USA sowie in London ein großer Erfolg und wichtiges Beweismaterial für die Kampagne der abolitionistischen Bewegung. Nicht zuletzt haben die zukünftigen englischen Romantiker sich von ihr vielfältig inspirieren lassen. Von Wheatleys Existenz hat Kant möglicherweise von seinen wichtigsten Freunden in Königsberg, den schottischen Unternehmern Joseph Green und Robert Motherby, gewusst, die zwischen London und Königsberg pendelten, als Wheatley ein Star der Londoner intellektuellen Szene war. Wie John S. Shields rekonstruiert hat, musste Kant diese afroamerikanische Schriftstellerin aber auf jeden Fall durch eine Schrift Blumenbachs, nämlich dessen *Beiträge zur Naturgeschichte* kennen gelernt haben. Denn nach dem Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant an Blumenbach, wie wichtig Blumenbachs Schriften für das Verfassen der dritten Kritik gewesen sei.²⁹

Damit kehre ich zur *Kritik der Urteilskraft* zurück, in welcher der Ausschluss nicht-weißer Menschen aus dem Universum der Ästhetik zwar deutlich subtiler ausfällt als in Kants Bemerkungen über das Schöne und das Erhabene, aber nicht verschwindet. Im Gegenteil: Trotz der Transzendentalisierung seiner Überlegungen bleibt Kant seinem früheren Text über das Schöne und Erhabene in Sachen Ausschluss befremdlich nahe; und auch

²⁷ In einer berühmt gewordenen Fußnote seines Aufsatzes „Of National Characters“ (1742) schreibt Hume: „In Jamaica, indeed, they talk of one Negro as a man of parts and learning; but it is likely he is admired for very slender accomplishments, like a parrot, who speaks a few words plainly“. David Hume: *Essays. Moral, Political and Literary*, New York 2006, S. 202–220, hier S. 213.

²⁸ Vgl. Rochelle Raineri Zuck: Poetic Economics. Phillis Wheatley and the Production of the Black Artist in the Early Atlantic Worlds, in: *Ethnic Studies Review*, Bd. 33, 2010, H. 2, S. 143–168.

²⁹ John C. Shields: *Phillis Wheatley and the Romantics*, Knoxville 2010, insbes. das 5. Kapitel mit dem Titel „Kant and Wheatley“, S. 85–95. Blumenbach unternahm als Mediziner keineswegs unproblematische „Rassen“-theoretische Untersuchungen; allerdings um, im Gegenteil zu Kant, die geistigen und künstlerischen Fähigkeiten schwarzer Menschen zu beweisen und damit die abolitionistische Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei im Deutschland Kants zu stärken. In diesem Kontext verweist er auf die herausragenden literarischen Leistungen von Phillis Wheatley.

Humes Verdikt. Der Tatsache zum Trotz, dass Kant den Hume'schen Empirismus ebenso ablehnte wie auch dessen typisch englische These vom Zusammenhang zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen. Was beide jedoch teilen, ist eine ästhetische Theorie der zivilisatorischen Sensibilisierung, die die Quadratur des Kreises ermöglicht: Die These von der universellen Fähigkeit zum ästhetischen Erfahren und Urteilen – Hume spricht vom universell gegebenen *standard of taste*, Kant vom *sensus communis* – wird vereinbar mit der Auffassung, dass es nur ausgewählte einzelne sind, die tatsächlich ästhetisch urteilen können. So schreibt Hume: „and hence a true judge in the finer arts is observed, even during the most polished ages, to be so rare a character“³⁰

Wie fragil die gleichwohl immer wieder behauptete Universalität des Geschmacks in Kants dritter Kritik ist, zeigt bereits die schon zitierte Passage über den schönen Palast im § 2 der *Kritik der Urteilkraft*. Dort behauptet Kant scheinbar ganz nebenbei als Selbstverständlichkeit, dass der „irokesische Sachem“ sich nur für die Gaumenfreuden – konkret die Garküchen in Paris – interessiert und legt damit nahe, dass er zum uninteressierten ästhetischen Verhalten beziehungsweise zu Urteilen über das Schöne nicht in der Lage ist. An einer späteren Stelle der *Kritik der Urteilkraft* werden Irokesen – zusammen mit den Bewohner_innen der Karibischen Inseln – grundsätzlich auf die niederste Stufe der sogenannten Zivilisation gestellt und nicht nur jener spezifische „irokesische Sachem“, den Kant in Paris phantasiert.³¹

Das passiert im Rahmen von Kants Suche nach einem Prinzip, das die Allgemeinheit des ästhetischen Urteils trotz der Tatsache, dass es ein subjektives ist, sicherstellen soll. Zunächst scheint diese Allgemeinheit garantiert, sofern in der ästhetischen Erfahrung nichts anderes als das Spiel zwischen den Erkenntnisvermögen Einbildungskraft und Verstand am Werk ist, über die alle denkenden Wesen verfügen. Aber, so fragt Kant: Wie kann das urteilende Subjekt dafür sorgen, dass sich in seine Lust keine materiellen Aspekte und Interessen gemischt haben, sondern nur das eine Rolle spielt, was alle denkenden Wesen teilen – nämlich Einbildungskraft und Verstand? Denn nur unter dieser Bedingung ist das Urteil ein wahrhaft allgemeines und darf allen andern mit Grund „angesonnen“ werden. Kant zufolge kann diese Allgemeinheit nur durch den *sensus communis* sichergestellt werden; das heißt mittels der Fähigkeit, das eigene Urteil so mit Bezug auf mögliche versteckte Interessen zu testen, dass ich mich als Urteilende an die Stelle aller anderen vernünftigen Wesen versetze und die schöne Vorstellung aus deren Perspektive wahrnehme beziehungsweise beurteile.

³⁰ David Hume: Of the Standard of Taste, in: ders.: *Essays. Moral, Political and Literary*, New York 2006, S. 231–255, hier S. 247.

³¹ Dem „Stellenkommentar“ der Ausgabe der *Kritik der reinen Vernunft* im Deutschen Klassiker Verlag, hg. v. Manfred Frank und Véronique Zanetti (Frankfurt a. M. 2009, 1331) zufolge bezieht sich Kant hier auf eine Schrift des Jesuitenpaters Francois-Xavier Charlevoix (1682–1761). In einer Diskussion der beiden Stellen, an denen in der *Kritik der Urteilkraft* der irokesische Sachem auftaucht, schreibt David Kazanjian: „[...] the Iroquois were represented in Dutch, French, British, and U. S. colonial discourses as a politically savvy and militarily brutal empire. This dual interpretation of the Iroquois as a politically advanced federation but a socially barbaric or underdeveloped people persists with remarkable consistence, continuing to appear in the twentieth century [...]“ David Kazanjian: *The Colonizing Trick. National Culture and Imperial Citizenship in Early America*, Minneapolis und London 2003, S. 156.

Erst mit diesem Test des *sensus communis*, den Kant mit Geschmack und Zivilisiertheit gleichsetzt, ist das kosmopolitische Subjekt komplett. Nicht ohne Grund wird Hannah Arendt diese ästhetische Fähigkeit zum Kern ihrer politischen Philosophie machen.³²

Zwar lasst Kant zunächst noch offen, ob der *sensus communis* angeboren ist oder gelernt werden muss, wenn er im § 22 der *Kritik der Urteilskraft* schreibt: „Diese unbestimmte Norm eines Gemeinsinns wird von uns wirklich vorausgesetzt: das beweiset unsere Anmaßung Geschmacksurteile zu fällen. Ob es in der Tat einen solchen Gemeinsinn, als konstitutives Prinzip der Möglichkeit der Erfahrung gebe, [...]; ob also Geschmack ein ursprüngliches und natürliches, oder nur die Idee von einem noch zu erwerbenden und künstlichen Vermögen sei [...]: das wollen und können wir hier noch nicht untersuchen.“³³ Doch später, im § 41, spricht er sich klar dafür aus, dass der *sensus communis*, von dem letztlich die gesamte ästhetische Urteilskraft abhängt, zwar der Anlage nach in allen vernunftbegabten Wesen angelegt sei, aber der Bildung beziehungsweise Zivilisierung bedürfe. Und in eben diesem Bildungs- und Zivilisierungskontext tauchen auch die Irokesen wieder auf, und zwar auf der untersten Stufe der Zivilisation. Denn Kant schreibt: „und so werden freilich anfangs nur Reize, zum Beispiel Farben, um sich zu bemalen (Rocou bei den Karaiiben und Zinnober bei den Irokesen), oder Blumen, Muschelschalen, schönfarbige Vogelfedern, mit der Zeit aber auch schöne Formen (als an Kanots, Kleidern, u. s. w.), die gar kein Vergnügen, d. i. Wohlgefallen des Genusses bei sich führen, in der Gesellschaft wichtig und mit großem Interesse verbunden: bis endlich die auf den höchsten Punkt gekommene Zivilisierung daraus beinahe das Hauptwerk der verfeinerten Neigung macht [...].“³⁴

Einer solchen sogenannten Stadientheorie der Zivilisation oder, wie man auch sagen könnte, ästhetischen Sensibilisierungstheorie zufolge können zumindest prinzipiell alle Menschen für den *sensus communis* sensibilisiert werden, wenngleich sie dafür unterschiedlich viel Zeit benötigen. Doch dies ist lediglich der Auftakt zu Kants abschließender und viel krasser ausschließender Bemerkung über den *sensus communis* im § 42. Dort heißt es: „[...] erstlich ist dieses unmittelbare Interesse am Schönen der Natur wirklich nicht gemein, sondern nur denen eigen, deren Denkungsart entweder zum Guten schon ausgebildet, oder dieser Ausbildung vorzüglich empfänglich ist.“³⁵

Damit stellt Kant nichts anderes als die Behauptung auf, dass manche Menschen prinzipiell für die Sensibilisierung in Richtung auf den *sensus communis* und somit für die Sensibilisierung zum ästhetischen Erfahren und Urteilen unempfindlich sind. Diese Fähigkeiten sind also alles andere als selbstverständlich oder gar universell, sondern letztlich eine Auszeichnung, die das Bürgertum samt seinen Intellektuellen im 18. Jahrhundert für sich reklamiert. Dabei geht es gleichermaßen um eine Abgrenzung nach innen gegenüber den unteren Klassen, die noch sensibilisiert werden müssen sowie gegenüber dem kolonialen Außen, das nur teilweise für die Pädagogik der Sensibilisierung in Frage kommt.

³² Hannah Arendt: *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hg. v. Ronald Beiner, München und Zürich 1985, insbes. S. 92–103.

³³ Kant 1974 (wie Anm. 20), § 22, S. 159f.

³⁴ Ebd., § 41, S. 230.

³⁵ Ebd., § 42, S. 234.

Genau an dieser Stelle setzt kurz nach dem Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* Schillers Manifest zur ästhetischen Erziehung an,³⁶ das häufig auch als eines der Emanzipation (von der entfremdenden Arbeitsteilung) mit den Mitteln der Kunst gelesen wurde; vor allem aber als eines, das die bürgerlichen Subjekte zum politisch mündigen Umgang mit der Freiheit erziehen sollte. Schiller hat es unter totaler Beeindruckung von Kants dritter *Kritik* verfasst und weil seiner Meinung nach die Französische Revolution gezeigt hat, dass selbst Zentral-Europäer_innen – das Zentrum der ästhetischen Sensibilisierung – noch nicht zivilisiert genug sind, um mit politischer Freiheit umzugehen. Dabei hatte Schiller 1789 in seiner Antrittsrede als Professor für Geschichte in Jena noch behauptet: „Die Entdeckungen, welche unsere europäischen Seefahrer in fernen Meeren und auf entlegenen Küsten gemacht haben [...] zeigen uns Völkerschaften, die auf den mannigfaltigsten Stufen der Bildung um uns herum gelagert sind, wie Kinder verschiedenen Alters um einen Erwachsenen herumstehen [...]. Wie beschämend und traurig aber ist das Bild, das uns diese Völker von unserer Kindheit geben!“³⁷

Die Verrohung der Menschen, welche in der Französischen Revolution manifest geworden ist, kann Schillers Ausgangsdiagnose zufolge – und im Unterschied zu Kants Theorie der Urteilskraft – vom damals neuen Kapitalismus nicht getrennt werden. Letzterer trennt Sinnlichkeit von Verstand, die bei Kant im ästhetischen Spiel noch mühelos zueinander gefunden hatten, und zwar so, dass daraus unterschiedliche Klassen entstehen. Abhilfe soll bei Schiller bekanntlich ein versöhnender, ästhetischer Spieltrieb leisten.

Während die Menschen das wahre Spiel noch lernen müssen, ist es im Bereich der schönen Kunst in den Augen Schillers schon realisiert. Eben deshalb kann das Schöne zum entscheidenden Vorbild des neuen und freien Menschen werden, den Menschen also zu seiner wahren Natur emanzipieren und das heißt: sensibilisieren. Allerdings ist diese Natur Schiller zufolge ein Ideal, das Menschen in absehbarer Zeit nicht erreichen, sondern nur anstreben können. Es geht im Lauf der Briefe zur ästhetischen Erziehung auch immer deutlicher nur mehr um den Sensibilisierungsprozess zur geistigen Freiheit weniger Auserwählter und nicht länger um die politische für alle. Gadamer hat diese Wendung der Schiller'schen Briefe um 180 Grad zu Recht mit den Worten kommentiert: „Bekanntlich wird aus einer Erziehung durch die Kunst eine Erziehung zur Kunst.“³⁸ Potenziert durch die massive Rezeption Schillers im Schulbereich beginnt damit die breitenwirksame Einübung des bürgerlichen Subjekts in einen Habitus des unterwürfigen Strebens und Perfektionierens, das sein ästhetisches Ziel nie erreicht.³⁹ Und das Emanzipations- be-

³⁶ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. v. Käthe Hamburger, Stuttgart 1979.

³⁷ Friedrich Schiller: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789), online: Dt. Textarchiv, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: http://deutsches-textarchiv.de/book/view/schiller_universalgeschichte_1789?p=1 [Abruf: 07.02.2018].

³⁸ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1986, S. 88. Vgl. auch Martha Woodmansee: „Art“ as a Weapon in Cultural Politics: Rereading Schiller's Aesthetic Letters, in: Mattick 1993 (wie Anm. 17), S. 178–209, hier S. 180.

³⁹ Vgl. Ian Hunter: Aesthetics and Cultural Studies, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson und Paula Treichler (Hg.): *Cultural Studies*, New York und London 1992, S. 347–372.

ziehungsweise Aufstiegsversprechen der Sensibilisierung sorgt zugleich dafür, dass die Ausschlüsse, die dieser Subjektivierungsweise innewohnen, als Ausnahmen von der Regel im Hintergrund bleiben oder völlig unsichtbar gemacht werden.

IV. Fazit hinsichtlich der Kolonialität der Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt

Mein Fazit aus dem zugegebenermaßen viel zu lückenhaften Blick in die Geschichte lautet: Ästhetik, wie sie von Kant äußerst wirkmächtig formuliert wurde, ist in ihrem Fundament – dem *sensus communis* als Höhepunkt eines Sensibilisierungsprojekts – auf Superioritätsdenken, Ausschluss und Trennung angelegt: zwischen Subjekten, die Geschmack und damit das Vermögen des *sensus communis* bereits besitzen – aber auf stets noch perfektionierbare Art; solchen die den Geschmack prinzipiell lernen können; und solchen, für die auch Letzteres nicht in Frage kommt. Dabei geht es gleichermaßen um eine Abgrenzung nach innen gegenüber den niederen Klassen und Geschlechtern, die erst sensibilisiert werden müssen, wie gegenüber dem kolonialen Außen, das zumindest teilweise im Zustand der Nicht-Zivilisiertheit verbleiben soll.

Hinzu kommt, dass auch für diejenigen Subjekte, die zum Entwickeln des *sensus communis* prinzipiell befähigt sind, ästhetische Sensibilisierungs-Erfahrungen äußerst voraussetzungsreich in Bezug auf materielle Bedingungen bleiben. Damit steigt die Gefahr, dass aus dem *sensus communis*, dem Vermögen, sich in die Position aller anderen zivilisierten Wesen zu versetzen, die Zementierung eines Zirkels von Eingeweihten wird und die Tendenz steigt, Kunst zur Kompensation zu nutzen – nicht zuletzt aufgrund der moralischen Fragwürdigkeit der Ausschlüsse, die die autonome Kunst im Singular fortlaufend produziert. Da diesem Kunstverständnis und den dazugehörigen Subjektivierungsprozessen sehr schnell Institutionen zuwachsen, verhärten sich die Grenzen zwischen den Geschmackbesitzer_innen und jenen, die Geschmack nur als Anlage oder nicht einmal das haben; nicht zuletzt durch Vererbung symbolischen Kapitals.⁴⁰ Da, wo der Übergang dazwischen konzeptualisiert wird, wie etwa bei Schiller, gibt es eine Tendenz, die Übenen im Zustand des Übens zu halten, sodass das ästhetische Sensibilisierungsunternehmen zum nicht nur ausschließenden, sondern auch die Eingeschlossenen disziplinierenden Selbstzweck wird.

Diese abgründige Grundlegung der westlichen Ästhetik sollten sich gerade jene vor Augen halten, denen an der emanzipatorischen Kraft der ästhetischen Sensibilisierung gelegen ist. Dieses Potential möchte ich mit den Hinweisen auf Widersprüche und problematische Ausschlüsse in der *Kritik der Urteilskraft* und in Schillers Beitrag zur neuen Disziplin der Ästhetik keineswegs ausschließen. Denn im Konzept der ästhetischen Sensibilisierung verbirgt sich ja zumindest die prinzipielle Lernbarkeit ästhetischer Fähigkeiten; eine Möglichkeit, die sich gegen alle Auffassungen von angeborenen oder auf bestimmte Gruppen beschränkten „Talenten“ richtet. In genau diesem Sinn gehört zur *Kritik der Urteilskraft* ebenso wie zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung und Humes „standard of taste“ zumindest auch die Denkmöglichkeit einer Öffnung des Ästhetischen

⁴⁰ Wie dieses Vererbungssystem um 1800 (in Frankreich) entsteht, rekonstruiert Pierre Bourdieu in: ders.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 2001.

für alle menschlichen Wesen; auch wenn diese Öffnung im Moment des Erschließens auch schon wieder verschlossen wird – und zwar doppelt: einerseits, indem zugleich klare Ausschlüsse formuliert werden und andererseits, weil sich mit Hume, Kant und Schiller das bis heute herrschende Vorurteil installiert, Kunst sei grundsätzlich in einem emanzipatorischen Sinn sensibilisierend, auch wenn die von Kant, Schiller und verwandten Geistern konzipierte ästhetische Erfahrung allenfalls für Vertreter_innen des Bürgertums emanzipatorische Wirkung im Sinn des sozialen Aufstiegs hatte – und auch dies meist nur um den Preis ihrer Disziplinierung. Das führt zu einer, wie man mit Sara Ahmed sagen könnte, *non-performativity*⁴¹ der Sensibilisierung im Kunstfeld: zu einem kunstaffinen Gutwort ohne emanzipatorische, dafür aber mit genial versteckt ausschließender Kraft. Aber wie gesagt: das heißt nicht, dass der emanzipatorische Anspruch grundsätzlich ideologisch ist.

Phillis Wheatley etwa ist es zur Zeit Kants durchaus gelungen, sich dem bürgerlichen Sensibilisierungsprogramm nicht einfach anzupassen, sondern dieses für die eigene Befreiung zu nutzen. Ganz wörtlich, weil sie als gefeierte Dichterin schließlich aus der Versklavung entlassen wurde, und zudem poetisch: indem sie in Gedichten Alternativen zu ihrer von Gewalt verstellten Welt entwickelte. Und zwar solche Alternativen, die sich auch noch den exotisierenden Erwartungen und Verständnis-Horizonten ihrer eigennütigen Gönner_innen entzogen, wie insbesondere R. R. Zuck rekonstruiert hat: „Given her position as an enslaved woman, drawing on rhetorics of poetry as service was not unproblematic, but it allowed her to engage the ways in which she was marketed to and produced by eighteenth-century readers. In the context of binaries of genius and ‚barbarity‘ imitation and originality, artist and commodity, using service as a metaphor for poetic production helped her carve out a kind of third space from which to offer her poems and speak a ‚truth‘ about herself that was not already overdetermined by reader assumptions about black Africans and the creation of art.“⁴²

in: Burkhard Liebsch (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte)*, 2018, Sonderheft 17, S. 109–125.

⁴¹ Sara Ahmed: Declarations of Whiteness. The Non-Performativity of Anti-Racism, in: *borderlands*, Bd. 3, 2004, H. 2, http://www.borderlands.net.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm [Abruf: 07.02.2018].

⁴² Vgl. Zuck 2010 (wie Anm. 28), S. 164f.

Autor*innenbiografien | Biographies of the Authors

Elke Bippus ist seit 2006 Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte im Department Kunst & Medien und Forscherin in Cultural Critique der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen. In ihrer seit 2004 verfolgten Beschäftigung mit der künstlerischen Forschung interessiert sie sich insbesondere für Fragen der Wissensproduktion und untersucht Kunst als de-hierarchisierende und feministische epistemische Praxis. Ihr aktuelles Forschungsprojekt im Rahmen der Forschungsgruppe *Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahmen* trägt den Titel: *Teilhabende Kritik als transformierendes und transversales „Mit“*.

Luis Camnitzer is an Uruguayan artist living in New York. He is a Professor Emeritus of the State University of New York, Old Westbury. Represented Uruguay in the Venice Biennial of 1988, and participated in the Whitney Biennial 2000, and Documenta XI among others. His works are in the collections of over 40 museums. Among his books are *New Art of Cuba* (1993, 2003), *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation* (2007, University of Texas Press), and lately *One Number is Worth One Work* (2020, Sternberg Press / e-flux journal).

Ibou Coulibaly Diop ist Literaturwissenschaftler und freischaffender Kurator. Im Rahmen seiner Dissertation, in der er der global(isiert)en Dimension der Literatur von Michel Houellebecq im Speziellen und der Frage nach Globalisierung und Universalisierung der Literatur im Allgemeinen nachgeht, stellte er fest, dass Globalisierung und Universalisierung als neue Elemente bezeichnet werden, obwohl bereits Senegals erster Präsident Léopold Sédar Senghor das Thema Universalität schon sehr viel früher aufgegriffen hatte. In seiner Arbeit interessiert sich Diop für die Frage, wie wir trotz unserer Differenzen zusammenwachsen können und welche Ansätze in der Literatur darüber zu finden sind.

Andrea Fraser is an artist whose work investigates the social, financial, and affective economies of cultural institutions, fields, and groups. She is Professor of Interdisciplinary Studio Area at the UCLA Department of Art. Retrospectives of her work have been presented by the Museum Ludwig Cologne (2013), the Museum der Moderne Salzburg (2015), the Museum of Contemporary Art Barcelona and MUAC UNAM Mexico City (both 2016). Her recent books include *2016 in Museums, Money, and Politics* (2018, CCA Wattis Institute, Westreich / Wagner Publications, and MIT Press), and *Andrea Fraser Collected Interviews 1990–2018* (2019, A. R. T. Press and Koenig Books).

erwin GeheimRat (b. 1962). After studying teaching in the fields of music, geography, sports, psychology, politics and philosophy, he worked for 10 years as an artist in the

segments of music production, music composition and live performance. At the end of the 1990s, he co-initiated an Internet auction house as an anchorman, was involved in an applied research project on the specifics of online structures from 2000 and has been developing conceptual art works for GeheimRat since the turn of the millennium. He is also a board member of who's afraid of on. and of artLABOR e.V.

Siri Hustvedt is the author of a book of poetry, six essay collections, seven novels, and a work of nonfiction. Hustvedt has a PhD from Columbia University in English Literature and an appointment as a lecturer in psychiatry at Weill Cornell Medical College. Her novel, *The Blazing World*, was long-listed for The Man Booker Prize and won The Los Angeles Time Book Prize for Best Work of Fiction. She has been awarded The Gabarron International Award for Thought and Humanities, Le Prix Européen de l'Essai Charles Veillon, an American Academy of Arts and Letters Award in Literature, and The Princess of Asturias Award. Her work has been translated into over thirty languages.

Silvia Jonas is a Marie Skłodowska Curie Fellow at the Munich Center for Mathematical Philosophy at LMU Munich. Her areas of specialisation are epistemology, philosophy of mathematics, and metaphysics, but she is also interested in a number of topics in meta-ethics, aesthetics, and philosophy of religion. Silvia holds an MLitt from the University of St Andrews, a BPhil from the University of Oxford and a PhD from Humboldt University Berlin. In her current research project, she investigates how mathematics shapes the way in which philosophers conceptualise reality.

Birte Kleine-Benne, aktuell Vertretungsprofessorin für Moderne und Kunst der Gegenwart an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte. Lehraufträge, Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität der Künste Berlin, der Universität Hamburg, der Burg Giebichenstein / Kunsthochschule Halle und der LMU München. Theoretische und anwendungsbezogene Forschungen zu zeitgenössischen beziehungsweise sogenannten nächsten Formen von Kunst- und Theorieproduktionen, von Präsentations-, Rezeptions- und Vermittlungsformen, die ihrerseits Bild-, Kunst-, Ästhetik- und Wissenstheorien sowie dazugehörige Geschichten der Moderne in-formieren. Forschung, Lehre, Publikationen, kuratorische Tätigkeiten und weiteres: <https://bkb.eyes2k.net>. • Currently interim professor with focus on Art of the 20th and 21st Century, Ludwig-Maximilians-Universität Munich, Institute of Art History. Lecturer, visiting and interim professor Berlin University of the Arts, University Hamburg and Burg Giebichenstein University of Art and Design Halle. Research, teaching, publications, curatorial activities and more: <https://bkb.eyes2k.net>.

Michael Lingner (1950–2020) war Künstler, Kunst- und Medientheoretiker, Hochschullehrer und Publizist. Studium der Kunst sowie Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte. 1993–2015 Professor für Kunsttheorie / wissenschaftliche Grundlagen künstlerischer Praktiken an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Im Rahmen seiner Lehre an den Schnittstellen von Kunst und Theorie Aufbau der Archiv- und Publikationsplattform *ask23*

ArchivSystemKunst (<https://ask23.de>) und des *Labor:Kunst&Wissenschaft*. Schwerpunkte seiner Arbeit waren Interdisziplinarität und Vermittlung. Seit 1972 mehr als 270 kunsttheoretische, kunstphilosophische, kunstsoziologische, kulturpolitische, künstlerische Publikationen zur modernen Kunst / Kultur seit dem 19. Jahrhundert (https://ask23.de/area/ml_publicationen).

Lucy R. Lippard is a writer, activist, and sometime curator, author of twenty five books on contemporary art, cultural studies, and local history. She is co-founder of various activist artists groups and lives in Galisteo, New Mexico, where she is active in the community and edits the monthly newsletter.

Adelheid Mers is a visual artist who has developed and works through Performative Diagrammatics, a practice that includes elements of drawing, installation, facilitation, and video. Her research draws on close work with others, exploring cultural ecologies at multiple scales. Educated at the Kunstakademie Düsseldorf and the University of Chicago, she is Associate Professor and chair of the Department of Arts Administration and Policy at the School of the Art Institute of Chicago.

Thomas Oberender, geb. 1966 in Jena, ist ein Autor und Kurator. Seit 2011 künstlerischer und geschäftsführender Direktor der Berliner Festspiele / Gropiusbau. Er gründete mehrjährige Formate für Theater, Kunst und Literatur und gestaltet zeitbasierte Ausstellungen. Zuvor war er Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele und Co-Direktor des Schauspielhauses Zürich. Er veröffentlichte Stücke, Kritiken und Essays über Künstler*innen sowie politische und ästhetische Transformationsprozesse. 2016 startete das von ihm konzipierte Programm *Immersion*, das unter anderem Planetarien für die Arbeiten von Künstler*innen des digitalen Zeitalters öffnet.

Brian O’Doherty, b. in Ballaghaderreen, Ireland, and living in New York City, is an artist (from 1972–2008 under the name of Patrick Ireland), omnifarious writer, and renowned theorist. He is the author of the seminal publication *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* and recently of the historical novel *The Crossdresser’s Secret*.

Julia Pelta Feldman is an art historian, curator, archivist, and salonnière. She received her doctorate from the Institute of Fine Arts at New York University. Her research focuses on art since 1945. Currently, she is postdoctoral research fellow in the preservation of performance at the University of the Arts, Bern. Previously, she has worked at The Museum of Modern Art, New York, the Whitney Museum of American Art, and the Grey Art Gallery. She is also director of Room & Board, an artist’s residency and salon formerly based in Brooklyn, which is now commissioning socially distanced artworks.

Lia Perjovschi, b. 11.04.1961 in Sibiu, Romania, study Art Academy Bucharest 1987–1993, currently lives in Bucharest and Sibiu. Founder and coordinator of CAA/CAA (Contemporary Art Archive and Center for Art Analysis), an organic still in process project (under

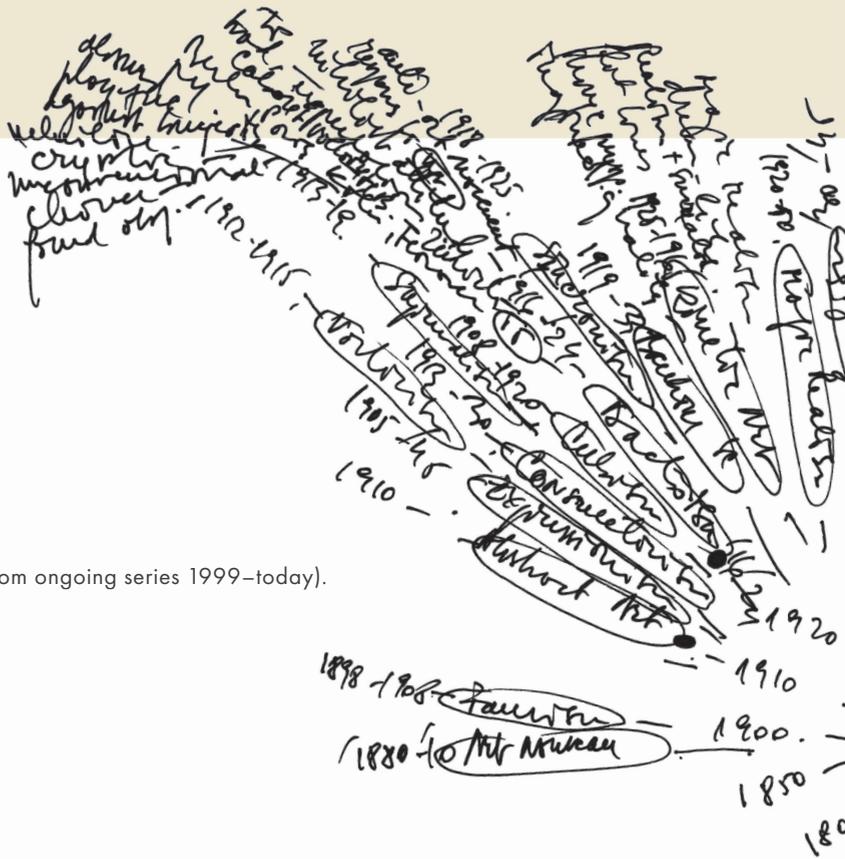
different names since 1985) and KM (Knowledge Museum) based on an interdisciplinary research project from 1999–today. Her activity can be summarized as a journey from her body to the body of knowledge and was shown in more than 700 exhibitions, lectures, workshops around the world.

Adrian Piper (b. 1948) is a first-generation Conceptual artist who started exhibiting her work internationally at the age of twenty and graduated from the School of Visual Arts in 1969. While continuing to produce and exhibit her artwork internationally, she received a B.A. in Philosophy from CCNY in 1974 and a Ph.D. in Philosophy from Harvard in 1981 under the supervision of John Rawls. She studied Kant and Hegel with Dieter Henrich at the University of Heidelberg in 1977–1978, and taught philosophy fulltime for 30 years with specialisations in metaethics and Kant. She was the first tenured African American woman Professor in the field of philosophy. Her two-volume study in Kantian metaethics, *Rationality and the Structure of the Self*, integrates desire into reason and standard decision theory into classical predicate logic. Piper introduced issues of race and gender into the vocabulary of Conceptual art and explicit political content into Minimalism. In 2000 she further expanded the vocabulary of Conceptual art to include Vedic philosophical imagery and concepts. She is the recipient of many fellowships and awards in art and philosophy, and her artwork is in many important collections. Her seventh traveling retrospective opened at the Museum of Modern Art, New York in the spring of 2018. Her artwork won the Golden Lion for Best Artist at the 56th Venice Biennale. Adrian Piper has studied and practiced yoga since 1965, and lives and works in Berlin, where she runs the APRA Foundation Berlin.

Stefan Römer arbeitet dekonzeptuell mit Bildern, Film, Sounds und Texten, um unter anderem die Kunstbegriffe des Originals, des White Cube und des künstlerischen Wissens/Desinteresses zu dekonstruieren; Initiator der kunstaktivistischen Gruppe *FrischmacherInnen*; Kunstkritikerpreis des Arbeitskreises deutscher Kunstvereine im Jahr 2000; Dissertation (1998): *Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung* (Köln 2001); 2003–2009 Professor für Kunst mit neuen Medien, Akademie der Bildenden Künste München; Essayfilm: *Conceptual Paradise* (2006) über die Bewegung des Konzeptualismus. Im Buch *Inter-esse* (Berlin 2014) entwickelt er mit einer dekonzeptuellen Kunstpraxis eine andere Kunststepistemologie im Kontext des aktuellen postpanoptischen Wahrnehmungsmodells. Gegenwärtiges Projekt: *DeConceptualize* im Rahmen des Berliner Förderprogramms Künstlerischer Forschung/ gkfd.

Thorsten Schneider ist seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter des interdisziplinären Graduiertenkollegs *Kulturen der Kritik* der Leuphana Universität Lüneburg. Dort arbeitet er zum Thema *Ideologiekritik in der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 68 und ihr Potenzial für eine aktuelle Kunstkritik* (Arbeitstitel). Daneben ist er Co-Produzent des institutfürbetrachtung.de (Aachen/ Köln) und lehrt, forscht, schreibt oder spricht in diversen Kontexten. Sein Interesse liegt in der theoretischen, wie praktischen Vermittlung von Kunstgeschichte/-theorie mit Formaten zeitgenössischer Kulturproduktion/-politik.

Ruth Sonderegger ist Professorin für Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre Forschungsfelder sind: Geschichte der Ästhetik (im Kontext des kolonialen Kapitalismus), Praxistheorien, Cultural Studies, kritische Theorien und Widerstandsforschung. Letzte Buchpublikationen: *Foucaults Gegenwart. Sexualität – Sorge – Revolution* (Ko-Autorinnen: Gundula Ludwig and Isabell Lorey), 2016; *Polyphone Ästhetik* (Ko-Autor*innen: Christoph Brunner, Sofia Bempetz, Katharina Hausladen und Ines Kleesattel), 2019; *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, 2019.



lia perjovschi: art (diagram from ongoing series 1999–today).

„Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muss man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muss kartographieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er [Foucault] als ‚Arbeit im Gelände‘ bezeichnet hat.“ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt a. M. 1991, S. 153.

“Untangling these lines within a social apparatus [dispositif] is, in each case, like drawing up a map, doing cartography, surveying unknown landscapes, and this is what he [Foucault] calls ‘working on the ground.’” Gilles Deleuze. What is a Dispositif? in: Michel Foucault, Philosopher: Essays. Trans. Timothy Armstrong, New York et al.: Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 159.